التحليل البنيوي للسرد

د. سامية أحمد أسعد

تمثل الحركة البنيوية Structuralisme اهم الاتجاهات الحديثة في عالم الانسانيات . ومنذ أن ظهر المنهج البنيوي وطبق في مجال اللغة ، حاولت كافة التخصصات تطبيقه والافادة منه . وتوصل الباحثون الى نتائج متفاوتة القيمة . وكان من الطبيعي أن يحاول الأدب بدوره تطبيق منهج يجعل منه علماً ويكسبه مزيداً من الموضوعية ، ويخرجه من دائرة الفن والاجتهادات الذاتية . من هذا المنطلق كثرت المؤلفات التي تحدثت عن البنيوية عامة ، وعن البنيوية في الأدب خاصة . وصب الباحثون جل اهتمامهم على النثر عامة ، والسرد Recit خاصة . مما جعل إحدى المجلات الفرنسية المتخصصة Communications تفرد عددها الثامن الصادر عام ١٩٦٦ للتحليل البنيوي للسرد . وربما تساءل القارىء كيف نتحدث عن البنيوية ، بعد مرور سنوات على ظهورها ؟ والواقع أن ما نقل منها أو عنها الى العربية قليل الى حد ما ، لصعوبة المصطلحات التي يستخدمها الكتاب البنيويون . وفيما يلي ، نقدم تقريراً عن أهم مقالين ـ من وجهة نظرنا ـ وردا في هذا العدد : أحدهما لرولان بارث R. Barthes وعنوانه « مدخل الى التحليل البنيوي للسرد » والآخر لتودوروف Todorov وعنوانه « فئات السرد الادبي » .

يلاحظ بارت ، بادىء ذي بدء ، أن انواع السرد في العالم عديدة لا حصر لها . وانها تعتمد على الكلام ، شفويا كان ام مكتوبا او الصورة ، ثابتة كانت أم متحركة او الحركة ، او خليط من هذه العناصر مجتمعة . ويقول أن السرد موجود في الاسطورة والحكايات ، والملحمة ، والتاريخ ، والمأساة ، والدراما ، والملهاة ، والبانتوميم ، بل واللوحة المرسومة ، والحوادث ، والاحاديث ، الخ .. فضلا عن انه وجد وسيوجد في كل زمان ومكان ، وفي كافة المجتمعات بل انه بدأ مع تاريخ البشرية ذاته . نحن لا نجد في أي مكان في العالم ، شعبا بلا قصص . فلكل جماعة انسانية قصصها التي غالبا ما يتذوقها أناس تتفاوت ـ بل وتتعارض ـ مستوياتهم الثقافية .

قد يتصور البعض ان هذا الطابع العالمي الذي يتميز به السرد يفزعه من المعنى ، نظرا لصعوبة التمييز بين الرواية والقصة القصيرة مثلا ، أو الدراما والمأساة بدون الرجوع الى نموذج مشترك عام ، لكن الذي حدث

هو ان الحديث عن السرد واشكاله المختلفة لم يتوقف بحجة اننا بصدد ظاهرة عالمية ، بل دار بطريقة منتظمة منذ اقدم العصور ، وعصر ارسطو على وجه التحديد وازاء تعدد أشكال السرد وانواعه . وتعدد وجهات النظر التي يمكن تناولها منها ، يجد الناقد نفسه في موقف مماثل لموقف ف . دى سوسور Saussure اللغة ، اي الباحث عن مبدأ للتصنيف والوصف . فيما يتعلق بالفترة الحالية ، يقول لنا الشكليون الروس ، وبروب Propp ، وليفي ستروس Lévi-Strauss ان السرد اما ان يكون مجرد استرجاع لبعض الاحداث ، وفي هذه الحالة لا يمكن الحديث عنه الا بالرجوع الى فن الراوي وعبقريته ، واما ان يشترك مع اشكال اخرى في البناء ، ومن ثم يكون قابلا للتحليل .

والسؤال المطروح هنا هو : اين نبحث عن بناء السرد ؟ والجواب هو : في مختلف انواع السرد بلا شك . يطلب كثير من المعلقين من الناقد ان يطبق على السرد منهجا استقرائيا صرفا ، وان يبدأ بدراسة كل انواع السرد الخاصة بلون ادبي معين ، او مجتمع معين او فترة معينة ، وان ينتقل بعد ذلك الى رسم الخطوط الرئيسية للنموذج العام . لكن ، من الواضح ان وجهة نظر كهذه تظل خالية . واذا نظرنا الى علم اللغويات الذي يختص بدراسة حوالي ثلاثة آلاف لغة ، وجدناه قد عجز عن رسم هذا النموذج العام . فكيف يمكن هذا في مجال السرد ، الذي تبلغ أنواعه الملايين ؟ لا يمكن ان يستند البحث عن بناء السرد اذن الا الى المنهج القياسي فالناقد مضطر الى افتراض نموذج وصفي ينطلق منه نحو الانواع المختلفة ، مبينا مدى اقترابها او ابتعادها عنه . واذ يتسلح بهذه الاداة الوصفية الواحدة ، يقف على تباين انواع السرد من النواحي التاريخية والجغرافية ، والثقافية .

ولكي يصف الناقد اشكال السرد اللانهائية ويصنفها ، لا بد له من البحث عن « نظرية » . وتسهل مهمته اذا ما استند الى نموذج يستمد منه مبادئه الاولى . وفي الفترة الحالية ، يفضل الاستناد الى علم اللغويات في التحليل البنيوي للسرد .

من الواضح ان القول discours (كمجموعة من الجمل) منظم ، وان هذا التنظيم يجعله يبدو وكانه رسالة message لغة اخرى غير لغة اللغويين . وللقول وحداته وقواعده . وهو مكون من جمل فقط ، لكن عليه ان يكون مادة علم لغة ثان . فيما مضى ، كان لعلم اللغة الثاني هذا اسم مجيد ، الا وهو علم البيان . والشيء المعقول الان هو التسليم ، مبدئيا ، بتماثل الجملة phrase والقول نظرا لانهما يخضعان لتنظيم شكلي تخضع له كل نظم علم الدلالات Sémiologie ومن ثم ، قد يقال ان القول جملة كبيرة ، وان الجملة قول قصير . من الناحية البنيوية ، السرد نوع من انواع الجمل ، وان كان لا يمكن ان يقتصر ابدا على مجموع من الجمل ؛ وهو جملة كبيرة ، وكل جملة تقريرية هي ، بطريقة ما ، بداية سرد قصير ، والتماثل سالف الذكر يفترض ضمن وحدة اللغة والادب .

فيما يتعلق بمستويات المعنى ، يقدم علم اللغويات لمن يريد تحليل السرد تحليلا بنيويا مفهوما قاطعا يمكنه من أن يبين ان السرد ليس مجرد مجموعة من الجمل ، ومن ان يصنف مجموعة العناصر الهائلة التي تدخل في تكوينه . هذا المفهوم هو مستوى الوصف .

في المرحلة الراهنة ، لا يمكن أن يجري تحليل السرد الا على مستويات بسيطة . وعندما حلل ليفي ستراوس بناء الاسطورة ، اوضح ان الوحدات المكونة للقول الاسطوري لا تكتسب معنى الا لانها مجتمعة في شكل كتل ، ولان هذه الكتل ذاتها تتجمع وتتراكب . ويقترح تودوروف اجراء التحليل على مستويين كبيرين : مستوى القصة Histoire ، ومستوى القول . وايا كان عدد المستويات المقترحة وتعريفها ، لايمكن الشك في ان السرد مجموعة متدرجة من الجمل . وفهم السرد لا يعني فقط الاحداث ، وانما يعني ايضا التعرف على « طبقات » فيه . وقراءة السرد او الاستماع اليه لا تعني فقط الانتقال من كلمة الى اخرى ، وانما ايضا الانتقال من مستوى الى آخر . ولابد من ان يسير التحليل في اتجاهين ، احدهما راسي والآخر افقي . ويقترح رولان بارت التمييز ، في الاعمال السردية ، بين مستويات وصف ثلاثة : مستوى الوظائف (بالمعنى الذي يعطيه بروب لهذه الكلمة) Fonctions ، ومستوى الافعال (بالمعنى الذي يعطيه جريماس Greimas لهذه الكلمة) Actions ، ومستوى الرواية (بالمعنى الذي يعطيه تودوروف لهذه الكلمة) Narration ولا بد من الاشارة الى ان هذه المستويات الثلاثة مترابطة : فالوظيفة لا معنى لها طالما لم تتخذ مكانها في الافعال العامة لفاعل ما . وهذه الافعال ذاتها تستمد معناها الاخير من روايتها .

يبدأ البحث عن الوظائف بتعيين اصغر وحدات السرد . ولا بد من ان يكون المعنى ، منذ البداية ، معيارا لتعيين الوحدة . فالطابع الوظيفي لبعض مقاطع القصة هو الذي يجعل منها وحدات سردية . ومن ثم كان الاسم الذي اطلق توا على هذه الوحدات الاولى : « وظائف » .

ولا شك في انه توجد انماط عديدة من الوظائف . لكن السرد لا يشتمل فقط على مجموعة معينة منها . فكل شيء فيه له معنى بدرجات متفاوتة . والقضية في هذا الصدد ليست قضية فن بقدر ماهي قضية بناء: فكل شيء يرد في القول جدير بأن يرد فيه .

من الناحية اللغوية ، تعتبر الوظيفة ، بطبيعة

الحال ، وحدة بيان énoncé . فمعنى ما يقال هو الذي يجعل منه وحدة وظيفية ، لا الطريقة التي يقال بها . فقد يكون للمدلول Signifié لواحد اكثر من دال Signifiant وعند تعيين الوحدات السردية الاولى ، لابد الايغيب عن نظر الباحث الطابع الوظيفي للمقاطع التي يدرسها ، وأن يسلم سلفا بأنها لن تطابق بالضرورة الاشكال التقليدية التي نعرفها : الافعال . لمشاهد ، الفقرات ، الحوار ، المونولوج الداخلي ، الخ ... وما دامت لغة السرد ليست لغة الكلام ، تستقل الوحدات السردية عن الوحدات اللغوية ، و ذا تطابقت ، كان ذلك بالصدفة ، لا بطريقة منتظمة . وتتمثل الوظائف تارة في وحدات اكبر من الجملة (مجموعات من الجمل متفاوتة الطول ، قد تشمل العمل الفني كله) ، وتارة في وحدات اصغر من الجملة ، قد تكون مجموعة من الكلمات ، او كلمة ، او جزء من كلمة . فعندما نقرأ ان جرس الهاتف قد دق في مكتب جيمس بوند ، وأن هذا الاخير قد رفع واحدة من السماعات الاربعة التي امامه ، نرى في كلمة « اربعة » وحدها وحدة وظيفية ، لانها تدل على مفهوم ضروري بالنسبة للقصة في مجموعها ، الا وهو التكنيك البيروقراطي العالي .

ولا بد من توزيع هذه الوحدات الوظيفية على عدد صغير من المجموعات لشكلية . يرى بارت في البداية ، مجموعتين كبيرتين من الوظائف : بعضها توزيعي ، والبعض الآخر ادماجي . تقابل المجموعة الاولى الوظائف التي تحدث عنها بروب ، ومن بعده بريمون Bremon . على سبيل المثال ، شراء المسدس يرتبط باللحظة التي سيستخدم فيها . ورفع سماعة الهاتف يرتبط باللحظة التي تعاد فيها الى مكانها . أما المجموعة الثانية من الوحدات ، الاندماجية الطابع ، فيشتمل على كافة الدلائل indices . عندئذ ترجعنا الوحدة ، لا الى فعل تكميلي ، وانما الى مفهوم لابد منه لفهم معنى القصة . مثال ذلك الدلائل الخاصة بطباع الشخصيات ، أو المعلومات الخاصة بهويتها . ولكي يفهم الباحث لماذا وردت هذه الدلائل ، لابد من أن ينتقل الى مستوى أعلى ، أي الى افعال الشخصيات او الرواية .

تمكن هاتان المجموعتان الكبيرتان من الوحدات ـ الوظائف والدلائل ـ من تركيب انواع السرد بشكل ما .. فبعض هذه الانواع وظيفي الى حد كبير : القصص الشعبي مثلا ، والبعض الآخر دلائلي الى حد كبير : الرواية السيكولوجية مثلا . وبين هذين القطبين تندرج سلسلة من الاشكال الوسيطة . لكن هذا ليس كل شيء . ففي داخل كل واحدة من هاتين المجموعتين الكبيرتين يمكن تعيين مجموعتين صغيرتين من الوحدات السردية . وهذه الوحدات ليست لها أهمية واحدة . فبعضها نقاط أساسية في السرد ، أو جزء منه ، بينما البعض الآخر يملأ فقط الفراغ الذي يفصل بين الوظائف الاساسية . ولكي تكون وظيفة ما أساسية ، يكفي ان يبدأ او ينهي الفعل الذي ترجع اليه اختيارا معينا يؤثر في بقية الاحداث . اذا دق جرس الهاتف في جزء ما من السرد ، يمكن ان يرد عليه احد اولا يرد . وبالتالي ، يسير السرد في اتجاهين مختلفين . ويمكن دائما ادخال بعض الملاحظات لثانوية بين الوظائف الاساسية . وجدير بالذكر أن الرابطة بين وظيفتين رئيسيتين لها دائما وظيفة مزدوجة ، زمنية ومنطقية .

أما المجموعة الثانية الكبرى من الوحدات السردية (الدلائل) ، أي المجموعة الاندماجية فتربط بين وحداتها سمة مشتركة : أنها لايمكن ان تكتمل الا على مستوى الشخصيات او الرواية . فهي جزء من علاقة طرفها الثاني ضمن ، مستمر ، قد يمتد الى حدث ما ، او شخصية ما ، او عمل بأكمله . ومع هذا، يمكن ان نتبين فيها دلائل بمعنى الكلمة ، دلائل على الطباع او المشاعر أو المناخ لعام ، informants ومعلومات تساعد علىتحديد الزمانوالمكان. للدلائل اذن، دائما ، مدلول ضمني بعكس المعلومات . فالمعلومات معطيات خالصة ، بينما تفترضه الدلائل نشاطا تفسيريا : يجب أن يتعلم القارىء كيف يتعرف على الشخصيات ، والطبائع ، والمناخ ، لخ .. في حين تقدم له المعلومات معرفة جاهزة .

كيف تترابط هذه الوحدات المختلفة طوال السرد وما هي القواعد التي تخضع لها في ترابطها ؟ يمكن أن تترابط الدلائل والمعلومات بحرية فيما بينها : مثال ذلك الصورة Portrait التي تضع المعطيات الخاصة بالحالة الاجتماعية والطبائع جنبا الى جنب . اما لوظائف الرئيسية فتربطها علاقة تضامنية : تلزم وظيفة من نوع ما بوظيفة من نفس النوع ، والعكس صحيح ، ولابد من التوقف لحظة عند هذه العلاقة الاخيرة : اولا لانها تعين بناء السرد ذاته ، وثانيا لانها تشغل الباحثين في مجال بناء السرد في المقام الاول .

يخلط بناء السرد بين التتابع والنتيجة ، بين الزمن والمنطق . في هذا اللبس تكمن المشكلة الاساسية للتركيب السردي . وأثارت هذه النقطة مؤخرا جدل الباحثين ونقاشهم . يرى بروب الذي افسح تحليله لمجال أمام الدراسات الحالية ، ان الزمان هو الواقع ؛ ولهذا السبب ، يبدو من الضروري غرس الحكاية في الزمان . وأرسطو نفسه أعطى الاولوية لما هو منطقي على ما هو زمني . وهذا ما يفعله كل الباحثين الحاليين ويرى بارت ان مهمة الباحث هي التوصل الى وصف بنيوي للايهام الزمني لكن ، ما هو هذا المنطق الملزم

لوظائف السرد الاساسية ؟ هذا هو موضوع المناقشات التي ثارت على نطاق واسع حتى الآن . واتضحت ثلاث اتجاهات رئيسية للبحث . يمثل بريمون الاتجاه الاول ، وهو في المقام الاول اتجاه منطقي يعيد تركيب السلوك الانساني الذي يطرحه السرد ، ويرسم من جديد مسيرة الاختيار الذي تخضع له الشخصية حتما ، في كل نقطة من نقاط السرد . ويمسك هذا المنطق بالشخصيات في اللحظة التي تختار فيها الفعل والاتجاه الثاني اتجاه لغوي يمثله كل من ليفي‌ستراوس وجريماس .

ويهتم هذا الاتجاه اساسا بالبحث عن تعارض الوظائف . والاتجاه الثالث الذي رسمه تودوروف مختلف بعض الشيء لانه يجري التحليل عند مستوى الافعال ، محاولا ايجاد القواعد التي يربط السرد بمقتضاها بين عدد معين من الافعال الاساسية،ويغيرها ويحولها . ولا يضيف بارت الى هذه الاتجاهات الثلاثة الا شيئا يتعلق بأبعاد التحليل قائلا : حتى اذا استبعدنا الدلائل والمعلومات .. يبقى في السرد عدد كبير من الوظائف الاساسية . والتحليل سالف الذكر لا يمكنه السيطرة على عدد كبير منها .

ومن ثم ، يتحتم البحث عن وصف دقيق يأخذ في الاعتبار كل وحدات السرد ، وأصغر مقاطعه .

ولنقل مرة أخرى ان الوظائف الاساسية لا تتحدد وفقا لاهميتها ، بل وفقا لطبيعة علاقاتها . وينتهي بارت الى ضرورة تتويج مستوى الوظائف بمستوى أعلى تستمد منه وحدات المستوى الاول معناها . هذا المستوى هو مستوى الافعال .

اذا رجعنا الى « فن الشعر » عند ارسطو ، وجدنا ان فكرة الشخصية ثانوية ، وانها تخضع خضوعا تاما لفكرة الفعل . فيما بعد ، اتخذت الشخصية تماسكا سيكولوجيا ، واصبحت فردا ، بل شخصا ، اي كائنا كامل التكوين . وبالتالي ، لم تعد تابعة للفعل ، وتجسد فيها جوهر سيكولوجي . ومنذ ان ظهر ، استبعد التحليل البنيوي النظر الى الشخصية على أنها جوهر سيكولوجي ، حتى عند التصنيف . بل ذهب البعض الى حد انكار اي اهمية للشخصية في السرد ، وان راجعوا رأيهم هذا فيما بعد ، ولم يذهب بروب الى حد استبعاد الشخصية من التحليل البنيوي ، لكنه جعل من الشخصيات أنماطا بسيطة تقوم ، لا على الجوهر السيكولوجي ، وانما على وحدة الافعال التي تسند اليها في السرد . وابتداء من بروب ، ظل التحليل البنيوي للسرد يطرح ذات المشكلة : من ناحية ، تكون الشخصيات مستوى وصفي لا تفهم بدونه الافعال الواردة في السرد ، مهما كانت بسيطة ، بحيث يمكن القول بأنه لا يوجد سرد بدون شخصيات ، ومن ناحية اخرى ، لا يمكن أن توصف هذه الشخصيات — الفاعلة Actarts بأنها اشخاص Personner . وعندما عمد التحليل البنيوي الى عدم النظر الى الشخصية على أنها جوهر سيكولوجي ، حاول ، من خلال افتراضات مختلفة ، ان يعرفها بأنها « مشارك » لا كائن .

ويرى بريمون أن كل شخصية يمكن أن تكون فاعلا في متتالية Requence خاصة بها . واذا وردت شخصيتان في متتالية واحدة ، اشتملت هذه الاخيرة على اتجاهين او اسمين . وعندما تناول تودوروف بالتحليل رواية لاكلو Ado « العلاقات الخطرة» انطلق ، لا من الشخصيات ، وانما من العلاقات الثلاثة الكبرى التي يمكن أن تقوم بينها ، الا وهي الحب ، والتواصل ، والمساعدة . أما جريماس ، فاقترح ترتيب شخصيات السرد حسب افعالها لا حسب ما هيتها . ومهما اختلفت المفاهيم ، يظل الشيء الهام هو تعريف الشخصية بمشاركتها في دائرة معينة من الافعال . ومن ثم ، كان الاسم الذي اطلقه بارت على هذا المستوى الثاني من الوصف . فلقد سماه مستوى الافعال ، وان كان مستوى الشخصيات . والمقصود بالافعال هنا ، لا الافعال الصغيرة التي يتكون منها المستوى الاول ، وانما اللحظات الرئيسية في السلوك : الرغبة ، التواصل ، المقاومة ، الخ ..

لم تجد المشاكل التي يثيرها تصنيف شخصيات السرد الحل المطلوب حتى الآن . ولعل المشكلة الاولى هي موقع الافعال من اي مجموعة من الشخصيات . من هو الفاعل ؟ او البطل ؟ والشخصيات ، بوصفها وحدات من مستوى الافعال ، لا تجد معناها ، اي لا تفهم ، الا اذا ادخلت في المستوى الثالث من الوصف ، ويسميه بارت مستوى الرواية .

كما توجد داخل السرد وظيفة تبادل كبرى بين من يعطي ومن يستفيد من هذا العطاء ، يوجد من يعطي السرد ومن يتلقاه ، تماما مثلما في التواصل اللغوي ، حيث يفترض وجود «انا» وجود «انت» ، والعكس صحيح . لا يمكن ان يوجد سرد بدون راو وبدون قارىء أو مستمع . ربما كان هذا الامر من الامور البديهية ، لكنه لم يستغل كما يجب حتى الآن .

من الذي يعطي السرد هناك مفاهيم ثلاثة سادت فيما يبدو ، حتى الان . الاول يرى أن النص ينبع من شخص له اسم وهوية : المؤلف الذي يمسك القلم بطريقة دورية ليكتب قصة . عندئذ لايكون السرد «خاصة اذا كان رواية roman » سوى تعبير عن « انا » خارجي بالنسبة للنص . والمفهوم الثاني يجعل من الراوي ضميرا شاملا ، لا شخص ظاهرا يروي القصة من وجهة نظر عليا ، بمعنى ان الراوي في

آن واحد داخل شخصيات . مادام يعرف كل مايدور بداخلها ، وخارجها ، ما دام لا يتمثل في هذه الشخصية أكثر مما يتمثل في تلك ، وحسب المفهوم الثالث ، وهو احداث المفاهيم الثلاثة — من اصحابه هنري جيمس ، وسارتر — ، يجب ان يقصر الراوي السرد على ما يمكن ان تلاحظه أو تعرفه الشخصيات . وتسير الامور كما لو كان السرد ينبع من كل شخصية على حدة . فيما يرى بارت ، تتعرض هذه المفاهيم الثلاثة للنقد ، لانها ترى في الراوي والشخصيات اشخاصا حقيقيين ، احياء ، بينما هم اساسا « كائنات من ورق » فمؤلف السرد لا يمكن ان يكون ، بحال من الاحوال ، راوي ذلك السرد . ومن يتكلم في السرد ليس من يكتب ، في الحياة . ومن يكتب ليس من هو — كائن . في الواقع لا تعرف الرواية بمعنى الكلمة narration- شأنها في ذلك شأن اللغة — سوى مجموعتين من الدلالات Signes الاولى شخصية والاخرى لا شخصية .

واليوم ، نلمس في مجال السرد انقلابا هاما يهدف الى نقل السرد من مستوى التقرير او الوصف مثلما في الجملة الآتية : اعلن الملك الحرب ، الى مستوى الفعل ، حيث يكمن معنى الكلمة في عملية النطق بها : « أعلن الحرب» . واليوم ، لا تعنى الكتابة رواية شيء ما ، وانما قول ما يروي وارجاع كل شيء الى عملية القول هذه . لذا ، لم يعد جزء من الادب المعاصر ادبا وصفيا ، مما جعل جزء من الجمهور يعتقد ان الكتاب توقفوا عن كتابة الروايات .

يجب دراسة « خواص الادب » littérarité لا الادب . يبدأ تودوروف مقاله بهذه العبارة التي بدات بها ، منذ ما يقرب من خمسين عاما ، أول نزعة حديثة في الدراسات الادبية ، ونعني بها المدرسة الشكلية الروسية . اما العبارة فكانت لرومان ياكبسون الذي اراد ان يحدد بها مادة البحث التي طالما اسيء فهم معناها الحقيقي . فأيا كان الحال ، لا يمكن ان يقتصر على تحليل اي عمل أدبي على وصفه . ولا يمكن ان يكون هذا الامر هدفا لاي علم ، ونحن هنا بصدد الحديث عن علم الادب . ويلاحظ تودوروف انه من الافضل أن ندرس لا العمل الادبي ذاته ، وانما كل ما جعله ممكنا . هكذا يمكن ان تصبح الدراسات الادبية علما .

لكي نصل الى القول الادبي ، يجب ان نبحث عنه في أعمال ملموسة . وهنا ، تطرح القضية الآتية : كيف نختار ، من بين المعاني العديدة التي تظهر اثناء القراءة ، تلك التي تتعلق بخواص الادب ؟ كيف نعزل كل ما هو أدبي بمعنى الكلمة ؟ ولتيسير العملية الوصفية هذه ، **يبدأ تودوروف بتعريف فكرتين مبدئيتين : المعنى والتفسير .**

معنى اي عنصر من عناصر العمل هو امكانية دخوله في علاقات متبادلة مع العناصر الاخرى ، والعمل الادبي كله . ولا شك ان فلوبير كان يقصد عناصر العمل الادبي عندما قال عن « مدام بوفارى » ! لا يوجد في كتابي وصف منعزل ، مجاني . الوصف كله يخدم شخصياتي ويؤثر على الاحداث تاثيرا مباشرا او بعيدا . ولكل عنصر معنى او عدة معان يمكن تحديدها .

ويختلف الامر بالنسبة للتفسير . فتفسير اي عنصر من عناصر العمل الادبي يتوقف على شخصية الناقد ، ومواقفه الايديولوجية ، والزمن الذي يعيش فيه . ولكي يتم التفسير ، يجب ادخال العنصر المذكور في سياق الناقد ، لا سياق العمل الادبي . في هذا الصدد ، يمكن تفسير نفس المونولوج على انه انكار للنظام القائم او اعادة نظر في المصير الانساني . هذا ويستهدف وصف العمل معنى العناصر الادبية ، اما الناقد فيحاول ان يجد تفسيرا لهذه العناصر .

واذا قرنا ان العمل الادبي هو أكبر وحدة ادبية ، فمن الواضح ان مسألة المعنى لا معنى لها . ولكي يكون للعمل معنى ، يجب ادخاله في سياق اعلى . والا لامعنى لها . ولكن يكون للعمل معنى كان حتما الاعتراف بأنه خال من المعنى . ومن الوهم ان يظن احد ان للعمل الادبي وجود مستقل . فهو يظهر في عالم تؤمه اعمال موجودة سلفا . وكل عمل يدخل في علاقات معقدة مع اعمال الماضي . معنى « مدام بوفارى » مثلا هو معارضتها للادب الرومانسي . اما تفسيرها فيختلف حسب الازمنه والنقاد .

ويقترح تودوروف مجموعة من الافكار التي يمكن ان تستخدم في دراسة القول الادبي . لكنه يقصر محاولته على الاعمال النثرية ، والسرد بالذات .

على المستوى العام ، يعين تودوروف سمتين للعمل الادبي : انه في الوقت نفسه قصة وقول . فهو قصة بمعنى انه يسترجع واقعا معينا واحداثا يمكن ان تكون قد وقعت ، وشخصيات تختلط ، من وجهة النظر ، هذه بشخصيات الحياة الحقيقية . وكان يمكن ان تروى لنا هذه القصة بوسائل اخرى كالفيلم السينمائي مثلا ، وان تروى لنا شفاهة لا أن تدون في كتاب . الا ان العمل الادبي قول ايضا ، اذ يوجد راو يروي هذه القصة ، ويوجد امامه قارىء يتلقاها . في هذا المستوى ، لا تهم الاحداث المروية بقدر ما تهم الطريقة التي يتبعها الراوي في نقلها لنا . ولا بد من عزل السمتين سالفتي الذكر لفهم وحدة العمل الادبي ذاته .

القصة شيء متفق عليه ، ولا وجود لها على مستوى الاحداث ذاته . وهي شيء مجرد لانها تروي

دائما من قبل شخص ما ، ولا وجود لها في حد ذاتها .

ينظر تودوروف في أول الامر الى الافعال ، بدون ان يأخذ في الاعتبار علاقتها بالعناصر الاخرى . ويلاحظ أن كل ما قيل عن تكنيك السرد يقوم على ملحوظة بسيطة : يوجد في كل عمل أدبي ميل الى التكرار ، سواء تعلق هذا التكرار بالشخصيات ، ام بالاحداث ، ام بتفاصيل الوصف . والتضاد Antithese واحد من هذه الاشكال . وهو يفترض سلفا جزءا مماثلا في كل من الطرفين . والتدرج شكل آخر من اشكال التكرار . الا ان أكثر أشكال التكرار شيوعا هو ما يسمى بالتوازي . وهو يتكون من مشهدين على الاقل يشتملان على عناصر مماثلة ومختلفة . وبفضل العناصر المماثلة تزداد الاختلافات وضوحا .

قام الباحثون في مجال الفلكلور عامة والقصص الشعبي والاساطير خاصة بمحاولة لوصف منطق الاحداث . ويفيد تحليلهم دراسة السرد الادبي فائدة اكبر مما يظن البعض عادة . صحيح أن الدراسة البنيوية للفلكلور ترجع الى عهد قريب ، ولا يمكن ان نقول ، في الوقت الحالي ، ان هناك اتفاقا على طريقة تحليل اي شكل من أشكال السرد . واسوف تثبت الابحاث اللاحقة مدى فاعلية النماذج الحالية وقيمتها .

في هذا الصدد ، يتحدث المؤلف عن نموذجين :

١ ـ النموذج الثلاثي ، وهو تبسيط للمفهوم الذي طرحه بريمون ، والقائل بأن السرد كله من تسلسل أو تداخل مجموعة من المقاطع السردية الصغيرة .

ويتكون كل مقطع من ثلاثة عناصر لابدمن وجودها حسب هذا المفهوم ، تتكون كافة اشكال السرد التي عرفها العالم من التراكيب المختلفة لما يقرب من عشرة مقاطع ثابتة البناء ، تقابل عددا صغيرا من المواقف الاساسية في الحياة . ويمكن ان نطلق عليها اسماء مثل «الخديعة» ، و «الاتفاق» ، «الحماية» ، .. الخ ..

٢ ـ النموذج التماثلي ، ويعتمد اساسا على منهج تحليل الاساطير . حسب هذا المفهوم ، يفترض أن السرد يمثل انعكاسا للمحور التوزيعي axe paradigmatique على شبكة من العلاقات الابدالية axe para-digmatique ومن ثم ، يكتشف الباحث في مجموع السرد تبعية بين بعض العناصر ، ويحاول أن يعثر عليها في التتابع . وفي أغلب الاحيان ، تكون هذه التبعية تماثلا ـ وبعد اختيار هذين النموذجين ، ينتهي تودوروف الى بعض الملحوظات ، واهمها أن تتابع الافعال في السرد ليس عفويا ، وانما يخضع لمنطق معين . فظهور اي مشروع يثير ظهور العقبات والخطر يولد المقاومة او الهرب ، الخ ..

فيما يتعلق بالشخصيات وعلاقاتها ، قال احد الشكليين الروس : « البطل غير لازم للقصة . فالقصة كمجموعة من الاسباب يمكن ان تستغني عن البطل وعن سماته المميزة تماما » ، ويرى تودوروف أن هذه الكلمات تنطبق على القصص القصيرة التي شاعت في عصر النهضة اكثر مما تنطبق على الادب الغربي الكلاسيكي الممتد من « دون كيشوت » الى « أوليس » جويس . ففي هذا الادب ، تلعب الشخصية دورا رئيسيا ـ فيما يبدو ـ تنتظم حوله عناصر السرد الاخرى . لكن هذا القول لا ينطبق على بعض الاتجاهات الادبية الحديثة ، حيث عادت الشخصية الى احتلال دور ثانوي . ودراسة الشخصية تطرح اكثر من قضية لم تجد لها حلا حتى الآن . ويتوقف تودوروف عند نمط من الشخصيات يتميز بعلاقته بالشخصيات الاخرى . الا ان هذا لايعني ان كل شخصية تعرف كلية بعلاقتها بالشخصيات الاخرى ، وان انطبق هذا على الدراما . فلقد استخلص أ. سوريو Souriau عالم الجماليات من الدراما نموذجا للعلاقات بين الشخصيات ، واقتصر على ست شخصيات كما فعل جريماس من بعده . ويرى تودوروف أن علاقات الشخصيات ، في كل سرد ، يمكن ان تقتصر دائما على عدد صغير ، وان شبكة العلاقات هذه تلعب دورا اساسيا في بناء العمل الادبي .

وعندما يصل تودوروف الى الجزء الثاني من الموضوع ، ينظر الى السرد على انه قول فقط ، اي قول حقيقي يوجهه الراوي للقارىء . ويقسم أساليب القول الى ثلاث مجموعات : التعبير عن العلاقة بين زمن القصة وزمن القول ، والطريقة التي يدرك بها الراوي القصة ؛ ونوع القول الذي يستخدمه الراوي في روايته .

وتطرح شكلة عرض الزمان في السرد بسبب التفاوت بين زمن القصة وزمن القول . فزمن القول يعتبر بطريقة ما ، زمنا يسير في خط مستقيم ، في حين أن زمن القصة متعدد الابعاد . في القصة ، يمكن ان تقع عدة أحداث في وقت واحد . الا ان القول يضطر المؤلف الى وضع كل حدث تلو الآخر . ومن ثم تنعكس صورة معقدة على خط مستقيم . لذا ، يجب التخلي عن التتابع الطبيعي للاحداث ، حتى لو اراد المؤلف ذلك . ويحدث في أغلب الاحيان الا يحاول المؤلف العثور على هذا التتابع الطبيعي ، لانه يستخدم التحريف الزمني سعيا وراء بعض الاهداف الجمالية ولنذكر ، في هذا الصدد ، أن احدى السمات المميزة للنظرية الشكلية هي ان طبيعة الاحداث لا تهم بقدر ما تهم العلاقة بينها . اي أن النظرية الشكلية لم تعرف السرد كقصته ، ولم تهتم الا بالسرد كقول .

ويمكن أن تترابط القصص في السرد بطرق عدة

ويعمد كتاب القصص الشعبي والقصة القصيرة الى طريقتين : التسلسل والتداخل . التسلسل يقضي بوضع مجموعة من القصص المختلفة جنبا الى جنب : عندما تنتهي القصة الاولى ، تبدأ القصة الثانية ، وهلم جرا . وتنشأ وحدة السرد في هذه الحالة عن التشابه بين بناء كل قصة . كأن يرحل ثلاثة اخوة على التوالي بحثا على شيء قيم . عندئذ تعتبر كل رحلة اساسا لقصة من القصص الثلاثة . اما التداخل فيدخل كل قصة داخل الاخرى . هكذا الحال في « الف ليلة وليلة » مثلا ، حيث تدخل كل القصص في اطار عام هو قصة شهرزاد . وهناك نوع ثالث من التركيب القصصي يمكن ان يسمى « تناوبا » ، ويقضي برواية قصتين في آن واحد ، متوقفا تارة عند هذه وتارة عند . تلك . وتتميز بهذا الشكل الوان ادبية قطعت كل صلة بالادب الشفاهي لان هذا الاخير لا يمكن ان يعرف التناوب .

ويضيف تودوروف الى زمن الشخصيات زمنين ينتميان الى مستوى مختلف : زمن الكتابة وزمن القراءة . يصبح زمن الكتابة عنصرا أدبيا ابتداء من اللحظة التي تدخله فيها في القصة . كأن يحدثنا الراوي عن سرده والزمن الذي استغرقته كتابته أو روايته . وفي حالات قصوى ، يصبح زمن الكتابة الزمن الوحيد الوارد في السرد : عندئذ ، يدور السرد حول نفسه ، ويصبح سردا لسرد معين . أما زمن الكتابة لا رجعة فيه يمكن أن يصبح عنصرا أدبيا ، بشرط أن يأخذ المؤلف ذلك بعين الاعتبار .

وكثيرا ما يعمد السرد الكلاسيكي الى الصيغة التي يسميها تودوروف « الرؤية من الخلف » بمعنى ان الراوي يعرف أشياء اكثر من شخصياته ، ولا يهتم بأن يقول لنا كيف اكتسب هذه المعرفة . وكأنه يرى من خلال الجدران ويرى ما يدور بخلد البطل . ولهذا الشكل درجات مختلفة . يمكن ان يقف الراوي مثلا على الرغبات الخفية لشخصية ما ، والا تعرفها هذه الشخصية . ويمكن ان يعرف في نفس الوقت افكار عدة شخصيات ، بينما تعجز هذه الشخصيات عن مثل هذه المعرفة . ويمكن أن تقتصر معرفته على رواية احداث لا تدركها اية شخصية .

يسمي تودوروف الشكل الثاني من السرد « الرؤية مع » . شاع هذا الشكل في الادب ، خاصة في العصر الحديث . في هذه الحالة ، يعرف الراوي نفس الاشياء التي تعرفها الشخصيات ، ولا يمكنه أن يقدم لنا تفسيرا للاحداث قبل ان تقدمه الشخصيات . ويمكن ان يستخدم السرد ضمير المتكلم أو ضمير الغائب . لكنهما يستخدمان دائما وفقا لرؤية نفس الشخصية للاحداث . ويمكن ان يتابع الراوي شخصية واحدة أو عدة شخصيات .

في الحالة الثالثة ، « الرؤية من الخارج » يعرف الراوي أقل مما تعرف اي من الشخصيات ويستطيع ان يصف لنا ما يرى وما يسمع فقط ، ولكنه لا يدخل في اي وعي . ونادرا ما يعمد الكتاب الى هذا الشكل الذي استخدم بطريقة منتظمة في القرن العشرين .

وفي ختام مقاله . يعقد تودوروف مقارنة بين صورة الراوي وصورة القارىء . فيقول أن الراوي هو صاحب النص ، وانه يلعب الدور الذي يلعبه الفاعل في الجملة . فهو الذي يضع هذا الوصف قبل ذاك ، وان اختلف موقعهما من زمن القصة . وهو الذي يرينا الاحداث بعيني هذه الشخصية او تلك ، أو بعينه هو ، بدون ان يكون في حاجة الى الظهور على مسرح الاحداث وهو الذي ينقل لنا الحدث من خلال حوار شخصيتين أو وصف موضوعي . لدينا اذن معلومات عديدة عن الراوي . ومع هذا لا نستطيع تحديد ملامح صورته ، نظرا لارتدائه اقنعة عديدة اثناء السرد . لكن ، يوجد مستوى تقديري يمكننا أن نقترب عنده من هذه الصورة . فوصف كل جزء من القصة يشتمل على تقييمه المعنوي . وغياب مثل هذا التقييم يمثل موقفا له دلالاته . والملاحظ ان هذا التقييم ليس جزءا من تجربتنا الفردية كقراء ولا من تجربة المؤلف الحقيقي . الا انه ملازم للكتاب ، ولا يمكن الوقوف على بناء هذا الكتاب الا بأخذ هذه الملحوظة بعين الاعتبار . ولا بد من ان ندرك منذ البداية أن هناك تفسيرين معنويين مختلفين كل الاختلاف : احدهما داخل الكتاب ، والآخر ينبع من القراء ، بدون ادنى اهتمام بمنطق العمل الادبي . ويتغير التفسير الاخير بطريقة محسوسة وفقا للازمنة وشخصية القارىء . واقتراب القارىء من صورة الراوي لا يعني بالضرورة مخاطبة هذا الاخير له مباشرة . وحالما تظهر صورة الراوي تصاحبها صورة القارىء . وبطبيعة الحال ، لا علاقة لهذه الصورة بأي قارىء حقيقي . ولا علاقة لصورة الراوي بمؤلف حقيقي . وكل من الصورتين تتبع الاخرى . وحالما تتضح صورة الراوي ، تزداد صورة القارىء وضوحا ودقة . وتوجد الصورتان في اي عمل يعتمد على الخيال . وتؤكد هذه التبعية قانون علم الدلالات الذي يظهر بمقتضاه « أنا » و « أنت » دائما معا .

بالرغم من هذه المحاولات لايجاد منهج علمي في عالم الادب ، يبقى السؤاء الازلي : **هل يصبح الادب علما كعلم اللغويات مثلا ، أم يظل فنا ؟**

غسان كنفاني

حياً وشهيداً

آني كنفاني

ترجمة : محمد عبد القادر

صباح يوم الاغتيال ، جلسنا جميعا الى الشرفة لفترة اطول من الفترة المعتادة ، نشرب القهوة التركية . كان غسان ـ كعادته دائما ـ يتحدث عن اشياء كثيرة ، وكنا جميعا دائما على استعداد للاستماع اليه . في ذلك الصباح . شرع يحدثنا عن رفاقه في الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين ، ثم انتقل وشقيقته فايزه الى الحديث عن الطفولة في فلسطين .

قبل ان يغادرنا الى مكتبه ، ادار القطار الكهربائي لابننا فايز ، وابنى عمته ، ثلاثتهم كانوا يلعبون داخل المنزل . في ذلك الصباح كان يتعين على لميس « ابنة اخته » ان تخرج معه الى المدينة للمرة الاولى منذ وصولها من الكويت مع امها واخويها قبيل ذلك باسبوع كانت ستقوم بزيارة اخوالها في بيروت اذ لم يسبق لها وان زارتهم من قبل وبعد ان قبلنا غسان ولميس بدقيقتين كان هنالك انفجار رهيب .

تطايرت كل نوافذ البيت . ركضت على الفور لاجد البقايا المشتعلة لسيارتنا الصغيرة . وجدنا لميس بعيدة بضعة امتار ، اما غسان فلم يكن هناك . ناديت اسمه ، وبعدها ، عثرت على ساقه اليسرى . وقفت مشلولة الحركة ، بينما كان فايز يضرب راسه في الحائط ، وليلى تصرخ بلا انقطاع « بابا ... بابا .....

ورغم هذا تبقى لدى امل صغير بان يكون غسان اصيب اصابة خطيرة فحسب ، لكنهم وجدوه في الوادي على مقربة من منزلنا .. واخذوه بعيدا .. ولم يقدر لي ان اراه مرة اخرى .

جلس اسامة بجوار جثة اخته لميس وهو يحدثها قائلا: لا تهتمي يا لميس... سوف تتحسن صحتك... وسوف تعلمينني اللغة الانجليزية مرة اخرى مثلما مضى في المساء قالت لي طفلتنا الصغيرة ليلى :

« ماما ! لقد طلبت من بابا ان يأخذني معه في السيارة ويشتري لي شوكولاته ، لكنه كان مشغولا ، فناولني قطعة كانت معه ، ثم قبلني وطلب الي ان اذهب الى البيت . جلست على درج المنزل اكل قطعة الحلوى، ثم سمعت انفجارا هائلا ، لكن يا ماما ، لم تكن تلك غلطة ابى ، ان الاسرائيليين وضعوا قنبلة في سيارة بابا » .

انا ارملة غسان كنفاني . واحد من صفوة شهداء الثورة الفلسطينية . وطني الاصلي هو الدانمرك . استطيع ان اتذكر بغيابية ـ الاحتلال الماني للدانمرك ، الذي بدأ في ١٩٤٠/٤/٩ ، انضم والدي لحركة المقاومة جنبا الى جنب مع رجال ونساء الدانمرك كثير من المناضلين لاجل الحرية وهبوا حياتهم ، وآخرون قضوا في سجون « الجستابو » ، او مخيمات التجمع في نضالهم ضد الاحتلال الالماني . لقد وصف الالمان مقاتلي المقاومة الدانموكية « بالارهابيين » تماما كما تصف قوى الاحتلال الجماهير المضطهدة التي تخوض النضال لاجل الحرية والاستقلال . وقد ساعدت حركة المقاومة الدانمركية على انقاذ اليهود من الالمان النازيين .

عند قيام اسرائيل في ١٩٤٨/٥/١٥ ، شعر الدانمركيون بالغبطة جهلا منهم ، شأنهم في ذلك شأن معظم شعوب العالم « المتمدين » . سمعنا القليل عن اللاجئين العرب ، ولكن احدا لم يعلم ان شعبا كاملا كان عليه ان يدفع الثمن . وبعد اثنتى عشرة سنة ، ادركت ان هناك وجودا لشعب من فلسطين ، مطرود من وطنه بدعم من القوى العظمى وبشكل اساسي الولايات المتحدة وبريطانيا العظمى .

في عام ١٩٦٠ ، شاركت في مؤتمر دولي للمعلمين، وبعده شاركت في مؤتمر طلابي في يوغسلافيا ، حيث ووجهت بالقضية الفلسطينية لاول مرة من خلال لقاءاتي ببعض الطلبة الفلسطينيين ولدى عودتي الى بلدي ، انضممت الى كلية الشعب الدانمركية الدولية ، حيث مضيت في شرح المشكلة مع زملائي الطلبة . بعضنا توجه الى لندن وشارك في مسيرة « الدرماستون » التي نظمتها « حملة نزع السلاح النووي » ، وقادها برتراند راسل. حينما توفى عن عمر يناهز ٩٧ عاما كان برتراند راسل مازال يقاوم في سبيل العدالة ، وهذه المرة كان نضاله من اجل الفلسطينيين .

في ذلك الصيف ، عدت الى يوغسلافيا ضمن فرقة دانمركية فلكلورية معروفة Tingluti « تنجلوتى ، والتي امضيت في عضويتها اعواما عشرة ، بعضنا انضم الى مخيمات عمل دولية ، حيث التقينا بطلبة اسرائيليين وفي مخيمات اخرى التقينا بطلبة عرب ، وناقشنا القضية الفلسطينية مع الطرفين .

في ايلول سنة ١٩٦١ ، ذهبت الى سوريا ولبنان لادرس القضية الفلسطينية عن كثب . في بيروت قدموني لغسان كنفاني الذي كان آنذاك محررا في جريدة « الحرية » الاسبوعية الناطقة بلسان حركة القوميين العرب ، حيث كان غسان يحرر فيها الشؤون الفلسطينية .

عندما طلبت اليه زيارة بعض مخيمات اللاجئين ، التزم غسان الصمت ، ثم مالبث ان اشتط غاضبا : « هل تعتقدين ان شعبنا الفلسطيني دوابا في حديقة حيوانات » بعدها أخذ يشرح لي ، يحدثني عن شعبه ووطنه ، وكيف ان الامم المتحدة خالفت ميثاقها(١) وقسمت فلسطين في ٢٩-١١-٩٤٧ ، متحدية ارادة سكانها العرب (الذين كانوا يشكلون آنذاك ثلثي السكان . ويمتلكون ٩٠٪ من ارضها) ، وكيف انه في التصويت النهائي ايدت قرار التقسيم دولة اسيوية واحدة هي الفلبين ، ودولتان افريقيتان هما « ليبيريا ، وجنوب افريقيا » اللتان خضعتا للضغط الاميريكي . هكذا اقيمت بالقوة دولة اسرائيل الصهيونية الاستعمارية عقبة في وجه العالم الثالث بدون الحصول على الاعتراف الطوعي من قبل اية دولة عربية او اسيوية او افريقية .

وهكذا مضى غسان يحدثني عن بلده الحبيب ، وكيف انه اجبر على مغادرته سنة ١٩٤٨ ، مع والديه وخمسة من اخوته واخواته .

ولد غسان في مدينة عكا في التاسع من ابريل ١٩٣٦/٤/٩ ، مع بداية الثورة العربية الفلسطينية ضد القوى الصهيونية وسلطات الانتداب البريطاني .

خلال الثورة نظم الفلسطينيون العرب اضرابا عاما ، لعله اطول اضراب في التاريخ . استمر الاضراب نصف عام . وعندما اخمدت ثورة ١٩٣٩ ، قتل ٥ر٠٣٢ ، من العرب وجرح ٧٦٠ر١٤ ، بينما شنقت السلطات البريطانية ١١٠ ، من المواطنين .

حدثني غسان عن الارهاب الاسرائيلي ، وكيف اجبر شعبه على مغادرة الوطن . حسب قرار التقسيم، كانت مدينة « عكا » من نصيب العرب ، ولكن القوات الصهيونية غزت عكا كما غزت كثيرا من المدن والقرى العربية الاخرى ، وساقت اهلها خارج الوطن بالقوة الجسدية والنفسية . في ذلك الوقت الم الرعب بعرب فلسطين على اثر المذبحة التي حلت بالقرية الهادئة العزلاء ، دير ياسين . في تقرير لشاهد عيان ، يروى مندوب الصليب الاحمر ويدعي « جاك دى رينيير » كيف ان (٢٤٥) من النساء والاطفال والشيوخ سيقوا الى المجزرة وكيف القت عصابات «شتيرن» و «الارجون» الصهيونية بأجساد الكثيرين منهم في الابار .

وقد وصفت السلطات الصهيونية الرسمية المذبحة بأنها ليست سوى « حادثة » ودعت الارجوان ـ التي كان يتزعمها مناحيم بيغن(١) ، والذي اشترك فيما بعد بالعديد من الحكومات الصهيونية الى مؤتمر صحفي للاعلان عما ارتكبوا ، في وقت كان فيه الاسرى القرويون الذين ما يزالون على قيد الحياة ، يجردون من ملابسهم ويمررون عراة في الازقة اليهودية ليبصق اليهود عليهم. فيما بعد ، اطلق سراحهم كي يحدثوا الناس بما حل بهم ، بينما كانت السيارات والابواق تجوب القرى العربية معلنة « ما لم تغادروا منازلكم ، فان مصير دير ياسين سيكون مصيركم » . كتب مناحيم بيغن يقول « لم تكن المذبحة مبررة فقط ، بل انه لم تكن لتقوم دولة

اسرائيل بدون الانتصار في دير ياسين » .

جرت مذبحة دير ياسين في ٩/ ابريل / ١٩٤٨ ، في الذكرى الثانية عشرة لميلاد غسان ... ومنذ ذلك اليوم لم يحتفل بعيد ميلاده قط .

في تلك الفترة من كل عام سأقف ، انا ارملة غسان ، اجلالا له وللضحايا الابرياء في دير ياسين الذين ذبحوا منذ خمسة وعشرين عاما . وفي ذلك التاريخ نفسه ، احتلت المانيا النازية وطني الدانمرك .

نزح اهل غسان من عكا قبل ١٥/ ايار / ١٩٤٨ ، بفترة وجيزة ، في ذلك الحين خرج ٨٠٠٫٠٠٠ مواطن عربي من ديارهم خشية الارهاب الصهيوني . واستمر العرب في النزوح وفي مقدمتهم النساء والاطفال ، اما الرجال فقد ظلوا يدافعون عن مدنهم وقراهم وبعدها مباشرة « نظفت » يافا وحيفا واللد وغيرها من السكان العرب ، على حد تعبير ييغال آلون .

غادرت عائلة غسان فلسطين وهي لا تملك من متاع الدنيا شيئا . اما والده فقد اثر العيش في قرية لبنانية اسمها «الغزية» قرب الحدود اللبنانية ، اذ كان يريد ان يكون اول العائدين الى الوطن بعد القتال ، مثلما كان يتعين على جميع اللاجئين ان يفعلوا طبقا لقرار الامم المتحدة فيما يتعلق باللاجئين الصادر في (١٩٤٨/١٢/١١ — ١٩٤ — ٣) . وكلنا يعلم ان ذلك لم يتم . فلم تسمح السلطات الصهيونية لاي عربي فلسطيني بالعودة ، لقد اراد الصهاينة الوطن ، ولم يريدوا الشعب ، وهكذا كان الامر منذ البدء .

بعدها ، انتقل والد غسان والعائلة جميعها الى الزبداني . احدى القرى الجبلية في سوريا . كانت الحياة هناك صعبة للغاية . الجوع والبرد غذاؤهم اليومي. فيما بعد ارتحلوا الى دمشق . وهناك بدأ غسان واخوه الاكبر بجمع بقايا الصحف كي يحصلا على مبلغ بسيط يعينان به عائلة مكونة من ثمانية افراد . وثمانية اخرى من اقاربهم يعيشون معهم . بعد فترة ، شرعا يعملان نهارا ، ويكملان دراستهما في المساء .

آنذاك ، كان غسان فتى ذا ثلاثة عشر ربيعا ، شقيقته فايزة ، — ام ليس — حصلت على الدبلوم . في ١٩٥٢ ، ذهبت الى الكويت لتكون واحدة من زوجات الفلسطينيين الاوائل الذين سافروا للاسهام في تطوير الدول العربية كمدرسين ومهندسين واطباء .. الخ.

وبعد ان حصل غسان على « البريفية » في السادسة عشرة من عمره ، بدأ غسان في التدريس بمدرسة تابعة لوكالة غوث وتشغيل اللاجئين الفلسطينيين . هو واحد زملائه المدرسين التي على عاتقيهما تعليم ١٢٠٠ طفل من اللاجئين الفلسطينيين ، بيد ان هدفه الاهم كان ان يجعل هؤلاء الاطفال على درجة من الوعي السياسي . فيما بعد ، غدا ٧٠٪ من طلبة غسان فدائيين .

قبل ان ينضم الى مدرسة وكالة الغوث ، كان غسان عاملا صغيرا في احدى المطابع الصحفية بدمشق .

وفي سنة ١٩٥٥ دعته حركة القوميين العرب للعمل كمحرر في جريدتهم « الرأي » من ناحية ، والمشاركة في عملية الطباعة من ناحية اخرى .

في ذلك العام اصبح غسان عضوا في حركة القوميين العرب .

في العام الذي يليه التحق غسان بشقيقته فايزة ، وشقيقه غازي في الكويت . ثلاثتهم كانوا يرسلون معظم رواتبهم الى الاهل في دمشق . الان اصبح لدى والده دخل شهري يستطيع به ان يعيل بقية العائلة ، وفي تلك الاثناء حصل والده على تصريح ليعمل مرافعا في دمشق، حيث كان معظم عملائه من الفقراء الفلسطينيين. خلال السنوات الست التالية في الكويت ، استمر غسان في نشاطه السياسي هناك .

كان يعلم الفن والتربية البدنية ، وقد ثبت ان تلك السنوات كانت بالفعل جزءا مهما من حياته . كان غسان يقضي كل اوقات فراغه بالرسم والكتابة والقراءة، وبشكل اساسي كان يقرأ الكتب السياسية الثورية في ١٩٦٠ اقنعه الدكتور جورج حبش ان يغادر الكويت الى بيروت ليعمل في صحيفة « الحرية » .

منذ الايام الاولى التي التقيت خلالها بغسان ، شعرت انني امام انسان غير عادي تطورت علاقتنا من خلال القضية الفلسطينية الى علاقة شخصية . وعلى الرغم من ان غسان لم يكن في مأمن (كفلسطيني) ، ولا يملك جواز سفر ولا تصريحا بالعمل ولا نقودا . والاسوأ من ذلك كله كان يعاني مرضا عضالا هو السكري ، على الرغم من كل ذلك . فقد كنا على يقين من انه لن يفرقنا سوى الموت .

شرعت بالعمل في روضة للاطفال ، بعد شهرين من وصولي الى لبنان تزوجنا ، لم يندم اي منا على ذلك قط. ومثل معظم الفلسطينيين كانت لدينا مصاعبنا الخاصة ، المادية وغيرها .

في يناير ١٩٦٢ ، حينما كانت الاوضاع السياسية غير مستقرة ، كان يتعين على غسان ان يبقى مختفيا في المنزل لمدة تزيد على الشهر ، اذ لم تكن بحوزته الوثائق الرسمية اللازمة . خلال تلك الفترة ، كتب رواية « رجال في الشمس » ، اهداها لي . فيما بعد انتشرت الرواية على نطاق معظم العالم العربي .

كان غسان يترجم لي كل رواياته وقصصه اثناء كتابتها ، كما كنت اطلع على كتاباته السياسية ايضا . استعداده للكتابة كان بلا حدود ، فلقد كان يملك ينبوعا من الكلمات والافكار يريد ان يملأ بها صفحة وراء صفحة، عن فلسطين ... عن بلده وشعبه .

كان دائما مشغولا ، يعمل كما لو ان الموت يتربص به في الركن .. وكان رساما ومصمما ايضا . لقد تأثرت كثيرا بافكار غسان ، وهو لم يحاول قط ان يفرضها على

قسرا ، الشيء الذي ينطبق على اصدقائنا الاجانب الذين كانوا يكتشفون القضية الفلسطينية من خلاله . كثير منهم نقلوا القضية الى بلادهم .

توثقت صلتي بأهل غسان ، فلقد رحبوا بي منذ البداية بحرارة ، واكرموا ضيافتي ، فأحببتهم بصدق . كانت الثقة والاحترام والحب اساس حياتنا الزوجية ، فكانت حياة ذاتمعنى، جميلة وراسخة في ٢٤ـ٨ـ١٩٦٢ استقبلنا طفلنا الاول واسميناه » فايز « تيمنا بجده . وازدادت مشاغل غسان عن ذى قبل ، وانصهر في عمله تماما . في ذلك الحين اعتبر غسان كاتبا وصحفيا ، وفي ١٩٦٣ اوكلت اليه مهمة رئاسة تحرير جريدة يومية جديدة هي « المحرر » التي كانت تعكس وجهة نظر الناصرية والقوى التقدمية . وسرعان ما اصبحت الصحيفة اللبنانية اليومية الثانية ، وبدات توزع على نطاق واسع في الدول العربية الاخرى . عمل غسان في تلك الصحيفة لمدة خمس سنوات ، في الوقت الذي كان يعمل فيه في صحيفة « فلسطين » التي كانت تطرح وجهة نظر الفرع الفلسطيني لحركة القوميين العرب وتعنى بالشؤون الفلسطينية .

خلال سنة ١٩٦٣ ، سنة ١٩٦٤ ، كانت حركة القوميين العرب في طريق تحولها نحو الفكر الاشتراكي. وفي سنة ١٩٦٤ قررت الاعداد للكفاح المسلح في قلب فلسطين . بعد ذلك بفترة وجيزة تشكلت اول مجموعة للفدائيين رغم انها لم تكن تهدف في بادىء الامر الى تنفيذ عمليات عسكرية ، بل الى الاتصال بالعرب في الارض المحتلة وخلق قاعدة للكفاح المسلح وسرعان ما قدمت حركة القوميين العرب اوائل شهدائها . فيما بعد اهدى غسان رواية « ما تبقى لكم » التي فازت بجائزة الادب اللبناني ـ الى خالد الحاج احد اولئك الشهداء : « الى خالد ... العائد الاول الذي مازال يسير » .

في سنة ١٩٦٥ ، تلقى غسان دعوتين رسميتين لزيارة كل من الصين والهند ، حيث التقى بوزير الخارجية الصيني (تشينج لي) ، وبرئيس الوزراء الهندي « شاسترى » وغيرهم من القادة السياسيين في الدولتين . ناقشهم في القضية الفلسطينية ، وعاد من رحلته متأثرا الى حد كبير .

بعد رحلته الثانية الى الصين للمشاركة في مؤتمر الكتاب الافرو ـ اسيويين ، اصبح لابننا فايز ذى الاعوام الاربعة شقيقة صغيرة جميلة .. اسميناها « ليلى » تيمنا باحدى بطلات قصة عربية شعبية مشهورة ، كما ان « ليلى » اسم اسكندنافي مشهور في « اللاب » شمالي الدائرة القطبية .

لقد احب غسان ولديه حتى العبادة ، وكثيرا ما كتب عنهما . ورغم ان وقته الذي كان يمضيه معنا كان محدودا ، الا انه تعود ان يلعب معهما باستمرار ويعلمهما اشياء كثيرة .. قلما كان غسان يفقد اعصابه معهما ، ولم يضربهما قط . ان سعادته بصحبتيهما امتدت لتشمل اصدقاءهما ، وكثيرا ما كان يأخذهم جميعا الى السينما، او يشاركهم العابهم في المنزل .

قبل اسبوع واحد من حرب حزيران توفيت والدة غسان اثر سكتة قلبية في دمشق . وعلى الرغم من شدة حبه لوالدته ، الا انه لم يذرف عليها في جنازتها دمعة واحدة محاولا بذلك ان يشد من عضد والده وافراد العائلة .

في طريق عودتنا الى بيروت انفجر غسان باكيا ، ولاول مرة لمحت الدموع في عينيه ، تماما كما حصل معه عندما اعلن الرئيس عبدالناصر استقالته اثر حرب حزيران وفقد كثير من الناس الامل ، ولكن غسان رفض الاذعان للهزيمة .

في اللحظات الحاسمة كان قويا بشكل لا يصدق ، وكان يحاول ان يمد الاخرين بشيء من تلك القوة . بعد ذلك ، كان يعبر عن مشاعره بكتاباته السياسية والادبية .

لم اكن اشك مطلقا بان غسان قد اختار الطريق الصحيح . لو انني حاولت ايقافه عن التزامه ونضاله الثوري ، فلربما كان مايزال زوجي ، لكن ليس الزوج الطيب المخلص الذي احببته واعجبت به .

لقد بذلت كل جهد لاشارك غسان في نضاله ، واتصلت كثيرا باناس في الغرب يريدون معرفة الحقيقة عن النضال الفلسطيني . مجلة دانمركية يسارية طلبت مني ان اكتب مقالة مبسطة حول فلسطين ، فكانت اول حلقة في سلسلة من المقالات . منذ حرب حزيران كتبت مئات الرسائل لاصدقاء جدد وقدامى في الدول الاسكندنافية ودول اخرى . ومن ضمن الذين كنا نراسلهم ، كاتب يهودي في الولايات المحتدة معروف بمعاداته للصهيونية ويدعى « موشيه مينوهين » مؤلف كتاب « انحلال اليهودية في هذا العصر » . وبدانا نعتبره واحدا من اصدقائنا الشخصيين .

في خريف سنة ١٩٦٧ انضم غسان الى هيئة تحرير « الانوار » وهي صحيفة يومية ناصرية رائده واصبح فيما بعد رئيس تحرير مجلتها الاسبوعية . في نفس الوقت بدأ يلعب دورا قياديا في النشاط الاعلامي الفلسطيني واعلام الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين . لقد كانت تلك حقيقة معروفة . وهي ان غسان حينما كان يسهم بالكتابة في اية مجلة او صحيفة بمقالات او افتتاحيات ، كان يرتقي بمستواها وتوزيعها بشكل سريع. لقد كانت مقالته الاسبوعية في « الانوار » ـ وراء الاحداث ـ تترجم من قبل السفارة الفرنسية وسفارات اخرى في بيروت لسبب تحليلها السياسي الدقيق .

على اية حال ، قرر غسان سنة ١٩٦٩ ، ان يترك عمله في الانوار كي يبدأ العمل في مجلة « الهدف » الاسبوعية السياسية . وعلى الرغم من ان تلك الخطوة كانت تعني تدنيا في الداخل ؛ الا ان غسان لم يعمل قط

في سبيل اعتبارات مادية ، فلقد كان النضال العربي الفلسطيني وتحرير فلسطين مصدري الهام له في الكتابة والعمل بلا توقف . في يوليو سنة ١٩٦٩ ، صدر اول اعداد « الهدف » برئاسة تحرير غسان . كان غسان على قناعة تامة بأن تلك المجلة ستنقل رسالة الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين والقوى التقدمية الاخرى في العالم العربي والرأي العام العالمي . وقد كان غسان مصيبا في قناعاته ، في السنتين التاليتين تطورت الهدف لتصبح واحدة من افضل المجلات الاسبوعية في العالم العربي ، حيث كانت مصدرا للاقتباس على نطاق كبير ، وكثير من مقالاتها وافتتاحياتها كانت تترجم الى اللغات الاخرى .

وكمنظر سياسي ، شارك غسان في صياغة البرامج والبيانات السياسية للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين . كان غسان يؤدي كثيرا من عمله في المنزل ليكون على مقربة منا .

كثير من مقالاته وملصقات الجبهة كتبها وصممها في المنزل مع فايز وليلى ، يساعدانه بمحض ارادتيهما ، سعيدان بمشاهدة ابيهما يقوم بالرسم والتلوين .

عمل غسان بلا انقطاع . وبذل جهدا كبيرا في « الهدف » ، وعندما اصبح الناطق الرسمي باسم الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين ، اصبحنا لا نحظى من وقته الا بالقليل ، فأضحى الوقت الذي يقضيه معنا ثمينا . لم اكن افكر بمنعه ، فلقد كان رفاقه يوميا يضحون بحياتهم في النضال ، و يستشهدون تحت التعذيب في سجون اسرائيل . كان عليه ان يحدث العالم عن الثورة الفلسطينية .

في ٩ يوليو سنة ١٩٧٢ كتبت « الديلي ستار » تقول :

« كان غسان الفدائي الذي لم يطلق الرصاص قط، كان سلاحه القلم ، ومحور نضاله صفحات جريدته ، ولقد اوجع العدو اكثر مما اوجعه صف من الفدائيين »

عندما قامت الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين باختطاف اربع طائرات غربية ، لم نشاهد غسان لاكثر من اسبوع . وغدت تلك اكثر فتراته انشغالا في حياته الاعلامية النشيطة . وعاد من عمان على متن اخر طائرة قبل المذبحة الرهيبة التي قام بها النظام الاردني ضد الشعب الفلسطيني وحركة المقاومة في الاردن .

واذا لم يكن احد من مئات المراسلين الاجانب الذين كان يكتظ بهم مكتبه في الهدف ، يتمكن من نشر حوار مع غسان ، فقد كان ذلك لان اجاباته عميقة وحادة ودقيقة ، والسبب الرئيسي هو ان القضية التي كان يدافع عنها قضية عادلة . كثير من الصحفيين وغيرهم الذين كانوا يحاولون بصدق ان يتفهموا مسألة الصراع في الشرق الاوسط ، كانوا يزوروننا في المنزل . بعضهم كان يعود الينا ثانية والبعض الاخر اصبح من اصدقائنا الشخصيين .

كان غسان واحدا من اولئك الذين ناضلوا باخلاص لتطوير حركة المقاومة الفلسطينية من حركة تحرير فلسطينية وطنية ، الى حركة ثورية اشتراكية عربية يكون تحرير فلسطين محورها الاساسي . كان دائما يؤكد بان المشكلة الفلسطينية لا يمكن ان تحل بمعزل عن النضال السياسي والاجتماعي في العالم العربي اجمع .

في نوفمبر سنة ١٩٧١ ، وعلى الرغم من احتجاجات اتحادات الكتاب والصحفيين ، اعتقل غسان على اثر مقالة نشرها في الهدف حول نظام رجعي في دولة عربية معينة . وسجلت الصحافة اللبنانية احتجاجها ضد اعتقاله في مقالاتها وافتتاحياتها .

وبسبب مرضه امضى غسان في مستشفى السجن حيث تسنى له قراءة عدد من مسرحيات « ستردنبيرج » ورواية لـ » هولدرلاكسنس » الكاتب الايسلندي الحائز على جائزة نوبل .

ولكن غسان لم يكن قادرا على الاستراحة . فقد كان عليه ان يعمل وان يكتب جزءا من روايته التي لم تكتمل حول فلسطين وهي « العاشق » والتي اراد فيها ان يكتب عن كل النضال الفلسطيني منذ ارهاصاته الاولى ضد السلطات البريطانية والقوى الصهيونية ، حتى النضال الثوري في الوقت الحاضر من اجل تحرير فلسطين . ولقد ظلت تلك الفكرة تعيش في ذهنه لسنوات عديدة . ولاجلها التقى باشخاص من مختلف بقاع فلسطين ، في المخيمات واماكن اخرى ، بمن فيهم الرجال الذين قاتلوا ابان الثورة من ١٩٣٦ ـ ١٩٣٩ ، وما زالوا يقاتلون . كان يخطط لانهاء رواية « العاشق » خلال صيف ١٩٧٢ ، نشر جزءا منها في الوقت الحاضر وهي بالنسبة لمن يقراها عمل رائع ممتع .

علاوة على الكتابة ، كان غسان يكثر من الرسم خصوصا الجياد ، في بعض روايات غسان وقصصه القصيرة يلعب الحصان دورا مهما ، كان غسان يقول : بالنسبة لنا نحن العرب يقف الحصان رمزا للجمال والشجاعة والامانة والذكاء والحرية . وبالنسبة لي كان غسان يجسد كل تلك المزايا . ان الجياد التي رسمها غسان والتي تربو على العشرين في السنوات الاخيرة ، معلقة الان على جدران منازل عائلتنا واصدقائنا في اسكندنافيا والاقطار العربية ، وعلى ابواب الحراس والاطباء والممرضات في مستشفى السجن .

لقد سار العمل الادبي لغسان جنبا الى جنب من نشاطاته الصحفية والسياسية ، وبعد وفاته بفترة طويلة ، اعتبر من خيرة الكتاب العرب والفلسطينيين . كان في العادة يبني القصة كلها او الرواية او المسرحية في ذهنه . ثم يعكف على كتابتها خلال فترة وجيزة ،

مجربا بعض التصحيحات فيما بعد . كل اعماله الاصلية كتبها بخط يده ولم يستنسخها قط .

ورغم الحرج الذي قد يصادفه المرء في مناقشة المسائل الدينية والعقائدية ، فان غسان في مسرحية «الباب» تمكن من ذلك من خلال موضوع ميتافيزيقي يتعلق بالدين والوجودية . ولعله من قبيل الصدفة ان تكون على الرغم من كونه مسلما وكوني مسيحية متفقين في وجهات نظرنا بالنسبة للدين ولم يكن عقبة في طريقنا . في ١٩٦٤ ترجمت مسرحية « الباب » الى الفرنسية وظهرت على صفحات مجلة « الشرق » الادبية في باريس.

لقد عبر غسان عن حبه للاطفال في مجموعته القصصية « عالم ليس لنا » التي صدرت سنة ١٩٦٥ ، والتي اهداها الى فايز ولميس وكل الاطفال الذين نطمح بعالم لهم في نفس العام نشر غسان « مقالات حول ادب المقاومة في فلسطين المحتلة » والذي كشف من خلاله ولاول مرة للعالم العربي اولئك الشعراء العرب الفلسطينيين الاقوياء المصممين ، المقيمين في الارض المحتلة ، ومن بينهم محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد ، وشعراء آخرون اصبحوا فيما بعد معروفين في الوطن العربي ودول اخرى .

أم سعد صديقة قديمة لنا ، كانت رمزا للمراة الفلسطينية في المخيمات وتجسيدا للطبقة العاملة ، والرواية تتحدث عن الناس الذين تنتمي اليهم ام سعد مباشرة . في الحوار بين غسان وام سعد ، تتحدث المراة الامية ، بينما يصغى المثقف ويسجل تساؤلاته . في هذا العمل تطور غسان كأديب . ان « ام سعد » مكتوبة من قبل كاتب كان يتطور ايديولوجيا منذ بدايات صحيفة فلسطين ، حتى غدا في سنواته الاخيرة محللا ايضا .

في سنة ١٩٧٠ كتب روايته الاخيرة « عائد الى حيفا »، الا انه ترك روايتين غير مكملتين وغير منشورتين. ليس هناك ادنى شك في ان غسان كان كاتبا موهوبا . وهذا معترف به في الوطن العربي ، واني متأكدة من انه سيأتي اليوم الذي يمتد فيه هذا الاعتراف ليشمل العالم بأسره . قتلوه بينما كان يمضي في طريق تطوره ... لقد كان مصدر خطر عليهم ، صحفيا وناطقا رسميا وفنانا وانسانا .

في ملحق « الديلي ستار » بتاريخ ١٩٧٢/٧/١٦ جاء ما يلي :

« استغلت اسرائيل الهجوم على مطار اللد لتشكل صورة لغسان وكأنه هو المسؤول عن العملية رغم ان مجال عمله في الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين ، لم يكن يجعله اكثر ارتباطا بها من القادة الاخرين . »

لقد ارتكب الصهاينة جريمتهم بفعل عاملين :

اولهما — ان غسان كان هدفا سهلا ، ثانيهما — انهم لن يستطيعوا تبرير جريمتهم للعالم الا بالظهور وكأنهم قد انتقموا من الهجوم على مطار اللد .

ولكن ، لماذا قتلوا غسان على تلك الصورة ؟ تجيب صحيفة لبنانية فتقول :

« كان غسان كالطود .. ذلك الطود الذي لم يدمره الا الديناميت »

بعد ساعة فقط من اغتياله ، اعلنت اذاعة الصهاينة ان الناطق الرسمي للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين قتل مع « زوجته » اثر انفجار قنبلة وضعت في سيارته.

هل راقبنا القتلة لفترة طويلة ؟

هل عرفوا انني تعودت الذهاب الى المدينة مع زوجي كل سبت . خلال الاسبوع كنت اعمل في مدرسة للاطفال الذين يعانون قصورا ذهنيا . في ذلك السبت بالذات لم ارافق غسان .

هل احس القتلة بان ذلك الكراج البارد كان دائما ملعبا لجميع اطفال البناية ؟ لحسن الحظ عاد الاطفال الى منازلهم قبل الحادث بفترة قصيرة . لو انفجرت السيارة داخل الكراج لتحطم جزء من العمارة تماما .

مازلت انا وطفلاي غير قادرين على ان نصدق ان حبيبنا غسان وعزيزتنا لميس لم يعودا عندنا .

تم الاغتيال صباح السبت ، الثامن من يوليو . في اليوم السابق اخذنا غسان — فايز ولميس وانا والاطفال — الى شاطىء البحر . كنا ثمانية اشخاص في السيارة ، وكان من الممكن ان يتم الاغتيال ذلك اليوم . في ذلك المساء نفسه ، عاد غسان الى المنزل مبكرا ، الشيء الذي كان يقوم به في الاسبوعين الاخرين .

ان حب الحياة يفرض العنف . لم يكن غسان مهادنا . لقد قتل غسان في خضم نضاله الطبقي مثل (كارل لا يبنخت ، وروزا لوكسمبرغ ، وايرنست ثالمان، ولومومبا ، وجيفارا) .

لقد احب غسان الحياة ، تماما كما احبها هؤلاء . وعلى الرغم من التهديدات كأسلوب للدفاع عن النفس ضد ظلم الطبقات المستغلة .. وعلى الرغم من التهديدات المتكررة لحياته ، الا انه لم يخضع .

كان على حركة المقاومة الفلسطينية ان ترد العنف بالعنف ، لقد ضحت بنفسها في نضال غير متكافىء ، وكان عليها ان تواجه الموت يوميا . قبيل استشهاده بفترة وجيزة . سأله مراسل غربي : « هل يعني الموت شيئا بالنسبة لك ؟ »

فاجاب غسان : « بالطبع . فالموت يعني الكثير . الشيء المهم ان نعرف لماذا التضحية بالنفس في خضم العمل الثوري ؟ هو تعبير عن أسمى فهم للحياة وللنضال لجعل الحياة جديرة بانسان . ان حب الحياة لشخص يغدو حب الحياة لجماهير الشعب ، ورفضه لان يملأ البؤس المستمر والمعاناة والمصاعب هذه الحياة . من هنا ، فان فهمه للحياة يصبح فضيلة اجتماعية قادرة

على اقناع المقاتل بان التضحية بالنفس هي اسلوب الخلاص لحياة شعبه . هـذا اقصى تعبير للارتباط بالحياة » .

دائما نزور مثوى غسان ولميس . لقد دفنا في ظلال الشجر . الارض رطبة حمراء كارض فلسطين التي طرد منها . في أثناء نضاله لكي يمنح الشعب الفلسطيني امكانية العودة الى وطنه في فلسطين كان لابد لغسان من ان يدفع حياته ثمنا .

لقد احب الناس ، وعبر عن امالهم واحلامهم ، واثبت لهم ان الحياة مختلفة عن بؤس مخيمات اللاجئين . عشرات الالوف الذين رافقوا غسان الى مثواه في اكبر تظاهرة شعبية منذ وفاة عبدالناصر كانوا من العمال والفلاحين والمثقفين ومن لاجئي المخيمات ، اعضاء من الفصائل المختلفة لحركة المقاومة الفلسطينية وممثلين عن معظم الاحزاب السياسية والمؤسسات الجماهيرية . انهم نفس الاشخاص الذين توجهوا الى منزلنا بالمئات في أحياء بيروت في الايام التالية للاغتيال .

العمال ، والمثقفون والادباء المعروفون والاحزاب السياسية من مختلف انحاء العالم عبروا عن تعاطفهم مع حركة التحرر الفلسطينية وعائلة الشهيد ، وقعوا على انفسهم عهدا باستمرار النضال الذي وهب له غسان حياته .

ورغم ان غسان كان له خصوم سياسيون ، الا انه لم يكن له اعداء شخصيون بل على العكس ، فقد احبه واحترمه حتى اولئك الذين كان يختلف معهم . كان خصومه يلتقون به ، ورافقوه الى المقبرة ، والتقيت بهم في منزلنا عندما جاءوا يقدمون تعازيهم . اراد القتلة ان ينشروا روح الخذلان بين اللاجئين الفلسطينيين ، ويحدثوا شرخا في حركة المقاومة ، ولكن تحقق العكس .

غسان ! ! اعتقد انك سرت على الطريق الصحيح، ولكن العظماء والمخلصين امثالك هم الذين يجسدون مثالا للشعب المناضل . ولقد اثبت لشعبك الفلسطيني انه يخوض معركة عادلة ، والان وانت مسجى في مثواك ، تحثهم على مواصلة النضال .

اتيت الى لبنان منذ عشر سنوات لادرس القضية الفلسطينية ، ولكني وجدت فيك فلسطين ، ارضا وشعبا ، ومن خلال زواجنا اصبحت جزءا من فلسطين، ام طفلينا الفلسطينيين : فايز وليلى . بالنسبة لفايز وليلى ، وبالنسبة لي ، لم تكن أبا وزوجا فقط ، بل لقد كنت معلما ورفيقا . ايام الاحد ، كنت تهب لنا نفسك كليا . احببت بيتنا ، لتعمل في حديقته وتفرس يديك بالارض تلعب مع الاطفال وقططهم ، وتشرب القهوة بينما تترجم لي قصصك ومقالاتك . لقد انصهرت في العمل والكتابة والرسم وزراعة الحديقة ، يداك الجميلتان ، وعقلك المتفتح ، كانت كلها دائما خلاقة ، تعطينا وتعطي الجماهير .

لقد كان موكب جنازتك ولميس عهد الجماهير على النضال الثوري المتواصل . سأظل فخورة بكوني زوجتك الى الابد . انا لا اريد ان ابكي ، بل اريد ان اواصل كفاحك . بينما كنا نسير في جنازتك مع الاهل وام سعد وكل الناس الصامدين الطيبين في المخيمات والمناطق الاخرى . شعرت بمثل تلك القوة فناديت فايز كي ينضم الينا . واذ كان يسير بكبرياء ، كان الجميع يعرفون انه ابن غسان . لم يشك احد بأنه هو وليلى وكل الاطفال الفلسينيين الاخرين سوف يحملون مشعلك ويواصلون النضال من اجل شعب فلسطين .

يوما ما ، ستكون فلسطين العالم الذي كنت تسعى لكي تمنحه « الى لميس وفايز وكل الاطفال الاخرين الذين لا عالم لهم » .

هوامش :

(١) ليس هناك أي بند في ميثاق الامم المتحدة يسمح بتقسيم اية دولة بدون ارادة أهلها ان تقسيم فلسطين فريد في تاريخ الامم، انه المثال الاول والوحيد .

(٢) مناحيم بيغن هو رئيس وزراء الكيان الصهيوني الحالي أثر فوز تكتل ليكود الذي يعتبر حزب حيروت أساسا له على منافسة الرئيس « المراخ » (التجمع) والذي يعتبر حزب الماباي (العمل) الحزب الاساسي له .



هــذا ســري

ناجي علّوش

— ١ —

أحتاجُ الى كلِّ الصمتِ الوارفِ في عينيكْ
فالغــربةُ لا ترحـــمْ
والديلــمُ ينتهكونَ الشرَفَ الوطنــيَّ
وعبّــاد اللــذةِ يحتقــرون الاشــواقْ
وأَنــا لا أَشـــكو
فَلْتغمُــرني لَحظـاتُ الصمتِ البريّـــةْ .

— ٢ —

احتــاجُ الى غــلّات الحنطــة في وجهِــكْ
فالأطفــال الجوعــى
مــن تــلِّ الزعتــرِ
والمُــدُن النفطيـــةِ
والارياف المعروفة يوما بالاهــراء
مــا زالــوا جوعـــى
والغلة لا ترْحَــمْ

وأنا ـ عفواً ـ أعرفُ حقاً معنى

الجوع .

يا سيِّدة الصمتِ الأزليّ

وحارسَة الاسرارِ العُذريّة

الجَمْرُ بصدري لا يَهْدأ

وأنا أُخفي الوَجَع الكاسر

وأُناشد شوقي أن يَهْدأ

والديلَمُ يكتنزون الحنطةَ والحَجَر

الاصفرَ في الغُرف السريّة .

ـ ٤ ـ

ماذا أحكي ... ؟

لا شيءَ لديّ سوى أشواقِ

الجوعي والمقهورين ..

هل أحكي عن وَجَعي ؟

الغربةُ لا تَرْحَمْ

والقلة لا تَرْحَمْ

وأنا أظمأ

أظمأ

والجمر بقلبي لا يُطفَأ

ياسيدة الصمتِ الوارفِ

والظلّ المتدّ على وَجَعي

يا حارسة الأسرار العذرية

هذا سرّي استودعه

في عينيك

وعيون الاطفال الجوعى

والمقهورين .

تداعيات على جسد حبيبتي الميتة

■ سعد الدين حسن



ـ ١ ـ فنجال الصباح

صباح كل يوم اقطع زمام المدينة مشيا على الاقدام قلبي مفعم بالذكريات الاليمة وعقلي المتعب يرصد توتراتي الداخلية ومانشتات الصحف ومشاجره حادة بين امراتين امام جمعية تعاونية ، يتدخل شرطي ليفض المشاجرة تزجره احداهما فيبتعد . وعندما يهدني التعب ارتاح قليلا في مقهى قديم رواده يحترفون جميع اللعبات وانا احترف الصمت واحتساء المشروبات ، اترك مقهى وانتقل الى آخر ، امشي ، مشيت في كل الطرقات جلست في كل المقاهي احتسيت جميع المشروبات وعندما يحل المساء كنت اسرع الى السـينما احرق التبغ والتبغ يحرقني واتقلص بعنف بين المشاهد ثم اعود الى حجرتي الوحيدة ارتمي منهكا على سريري اتأمل صورة ابي القديمة على جدار الحائط واهاجر في بحة صوتي المنكسرة ..

كان ابي فقيرا ووحيدا يجوب ربوع العالم بحثا عن لقمة لاخوتي الجياع اكل كثيرا من خبز الجمر وشـــرب كثيرا من انهار الحزن والكآبة ..

فقد نور عينيه في امتداد خطواته الجامحة وانطفأت بكارته في بر الشام ومرافىء مرسيليا وجاء لامي مصدورا من الهم ..

في المســـاء وهو مريض كان يتسلل الى معسكرات الانجليز في السويس ليسرق لنا خبزا واغطيه . ذات ليلة اصيب برصاصة اسفل كتفه الايسر ورقد في المستشفى شهرا دون ان ندري عنه شيئا .

بكت امي كثيرا وراحت تطعمنا من منقولات البيت ومات ابي بعد يومين من شفائه ولما سألت امي الطبيب قال لها :

– زوجك مات من الحزن .

ــ ٢ ــ فنجال الظهيرة

أزهرت اشجار الكآبة والاوقــات متشــابهه . .

ــ ٣ ــفنجال سادة

عشرون عاما ولم يتحقق شيء ، صاحب المقهى يزداد سمنه وانا في نحول مستمر وجارتي كوثر الانثى الجميلة المنكسرة فقدت زوجها الشاب في الحرب فراحت تقضي حاجة المحرومين من الرجال . احببت كوثر وقبل ان ان اتزوجها بثلاثة ايام ماتت بمرض خبيث . لم يمش في جنازتها احد ــ

ــ ٤ ــ

القهوة مرة ..

ــ ٥ ــكوب الشاي

اندلق كوب الشاي على قميصي الابيض اسرعت الى حجرتي خلع تـالقميص ، وانا اعلقه سقطت على الارض صورة شقيقتي ، امسكت الصورة انظفها من التـــراب واقبلها كانت تبتسم في حنان انثوي ، كنت كلما تأملتها بدت لي كقبره مريضة هذا العام تبلغ العشرين ، نصف جميلة ، نصف عاقلة ، حصلت على دبلوم التجارة قبل عامين ، لم تكن تنتظر الوظيفة كانت تحلم بعريس فارع ثري وسيم كفارس الحكايات القديمة (يخطفني على مهرة بيضاء ويطوف بي البحور والوديان ونحط في قصر مـن قصور الشمال لنعيش في ثبات ونبات وننجب صبيانا وبنات) .

ولتأت الوظيفة على مهلها اولا تأتي لا يهم فالبيت فيه النخلة التي تطرح الفلوس والدجاجة التي تبيض ذهبا ..

تحر ص على الا تفوتها التمثيليات المســـلسلة . تمثيلية الخامسة والربع والخامسة والنصف والسادسة وخمس دقائق .

وعندما يحل الصهد تسرع الى الحمام ثم تمشط شعرها وتجلس في البلكونة لعل العريس المنتظر يمر ذات يوم اسرعت الى الحمام ولم تخرج آه ايتها القبرة الحزينة تهدم البيت فجأة تحول الى كوم من الخشب والطوب والحجارة والحلم المتكسر ، لم ينج سواى ، كدت اجن وهم يخرجون من بين الانقاض جثة هامدة هي وامي واخوتي الصغار في اليوم الثاني اخلوا سبيل المقـــاول بضمان مالي واصبحت عيناي لا تستقران على شيء ..

ــ ٦ ــ فنجال زيادة

حرك صاحب المقهى مؤشر الراديو ، حلقت جارة القمر ــ احترف الحزن والانتظار ــ زمان في براري الطفولة كنت انتظر (جمالات) في الوسعايه هناك بجوار الجدار المتهدم حيث ترقد هياكل السيارات (الخردة) والاطارات القديمة وبقايا خشب النخل تأتي وفي يدها جوال قديم تفرشه في ارضية الربة ، انام بجوارها ، احتضنها بعنف واقلد ما كان يفعله ابي في آخر الليل . غني يا فيروز .

ــ ٧ ــ

كنا حزانى من اجل ابي الغائب وعندما كنت اغيب عن البيت لحظات كانت امي تبكي ثم تمضي حافية القدمين تبحث عني ..

ذات يوم عثرت على ارقد فوق جمالات في هيكل السيارة . اندهشت لكنها لم تضربني . احتضنتنـــي وقبلتني في حرارة ..

ــ ٨ ــ

ازهرت نباتات وحدتي والطيور الملونة لم تعد تحط فوق الاشجار !

ــ ٩ ــ

وحيدا .. وحيدا .. وحيدا .. وقفت ارقــب البحر .. ارقب الشمس .. ارقب السماء والمطر ينهمر .

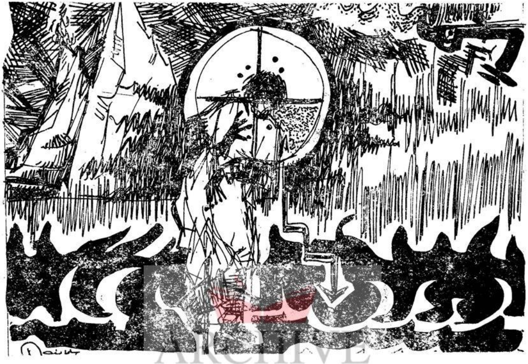
تأجج البحر ، رفت نسمة هواء رطبة ، دمعـــت العينان ، ابتل فمي بالقطرات المملحة رحت اتأمل الطحالب، رعفات الماء ، سمكات صغير تتقافز ، شراع قارب بعيد ثم هاجرت في بحة صوتي المنكسرة .

غصت في رقة الغروب واندفاعات الموج العنيفة موجة فموجة ، استسلمت تماما لحركة الامواه الباردة ، رحت اتكور واتمدد في انتشاء صوفي ، الان اعرف جيدا طعم الملح وطعم الحزن وطعم الانتشاء الملح . غصت في الماء اتامل السمكات الصغيرة وطيف حبيبتي الميتة .

انفلت الطين فجأة مع السمكات الصغيرة الملونة ، ثمة شيء طاغ كالجمر يسري في كياني كله . تكورت . كدت اصرخ من حرارة هذا الشيء الذي يدغدغ دمي وقلبـــي ويشل فاعليتي تماما . ظللت اتكور واتمدد واغوص في الاعماق .

رقصت رقصة النهاية ،توحدت في الماء وعـــانقت طيف حبيبتي الميتة .

ــ القاهرة ــ



دعاية

طقس جميل بكل أنحاء المملكة

طقس جميل" وريح ضعيفة

ثلاثمائة يوم من الشمس ، طقس جميل"

على كل مساحةِ مَخزَنِ البارود ،

طقس جميل"

فوق البراكين النائمة

طقس جميل

« صيروا مغاربةً ، ساعتان ونصف تكفي لذلك »

صَيْد طيِّب"

صيد محروس"

رياض محروسة"

طقس جميل

□ عبد اللطيف اللعبي

□ ترجمة : الدامون نور الدين

فوق الجبال التي أخمدتْ بها الفتْنَة
لا صراخ ولا جريمة

تختَرق أعماق
سجون الاصلاح الجبّارة

طقس جميل

للمسافرين رحلات القنْص من « أمستردام » الى « طَانْ طَانْ » ،
لتَبْغَات « لوفْ نُوتْ وَارْ » Love not war

طقس جميل

مثل اليوم التالي لبدْء الخلْقة
صمتٌ صحراء

وهذا الانسان المنهَك القلِقْ
القادم من وراء البحر الابيض المتوسط والمحيط الاطلسي
فليَتأرجحْ في وهم
النقاء الاصلي

طقس جميل

الاله ـ الدولار ، الاله ـ الفرنك
وكل الآلهة الاخرى وأنصاف الآلهة
من عصابة الاشرار الدولية للنقد
والتجسُّس وقلْب الثورات
تهْرَع الى السماء الجديدة
المُهيَّأة مواخير صحيَّة

طقس جميلٌ

اهتزازات الزلزال عادية
اضْراباتٌ شرسة ، ثورات الفلاحين
صِدَامات

كل شيء عادي
طقس جميلٌ
ثلاثمائة يوم من الشمس •

●

لغة الدراما الشعرية

□ عبد الستار جواد

تتحدد العناصر الاساسية التي تسهم في تخليد الدراما كعمل مسرحي في: الاخراج والمشهد المسرحي والنص الدرامي . ومن بين هذه العناصر يمكن الاحتفاظ بالنص دون ان يمسه شيء أو أن يحول الى مادة أخرى ، ولو انه يفسر كل مرة تفسيرا يختلف باختلاف الاراء ولا سيما اذا ما تم العرض في مناطق مختلفة من العالم وفي عصور مختلفة ايضا . اما المشهد المسرحي فقد يعاد ترتيبه ولكن ليست ثمة ضمانة لابقاء علاقته الاصلية بالنص قائمة . وهذا التغير يمكن ملاحظته بوضوح في الافلام السينمائية اذ أن قواعد فن جديد يجب أن تفعل فعلها في النص المسرحي .

وهكذا نجد ان العنصر الوحيد من عناصر المسرحية الذي يمكن للمؤلف الدرامي أن يرسم شخصيته ويعبر عن آرائه من خلاله ، هو النص المسرحي وحسب . ومن خلال النص الدرامي يواجه المؤلف مشكلة نقل احساسه بأهمية الفعل عن خشبة المسرح وعلى لسان شخصيات يفترض فيها **الا تعير هذه الاهمية انتباهنا** طبقا لقواعد اللعبة . وعبر اعظم جزء من تأريخ المسرح نجد ان كتاب المسرح قد وجدوا حلا لهذه المعضلة باستعمال التقاليد المسرحية . ان فريق المنشدين او الكورس هو عن الوسائل الفعالة التي يمكن أن يستخدمها المؤلف المسرحي لنقل آرائه على لسان الممثلين المنشدين ، ولكن ثمة وسائل ذكية أخرى تتمثل في التعليقات خلال الحركة الدرامية نفسها . كذلك فان المؤلف المسرحي بامكانه ان يجرد أحد شخوصه المسرحية من شخصيته الاصلية ويجعله يوصل للجمهور بعض المعلومات أو وجهات النظر بحيث أنها تواجه ردود الفعل المختلفة عند جمهور النظارة . وفي المسرح الذي تحكمه التقاليد ، كثيرا ما يلجأ الجمهور الى نوع من التكيف الضروري مع حركة

الممثل بطريقة لا شعورية ، وهكذا فان التقاليد المسرحية يمكن أن تنوب عن شخصية المؤلف وتمنحه الفرصة لان يضيف الى الحركة الدرامية آراءه والمعلومات التي من شأنها أن تسلط الضوء على الفعل الدرامي .

وثمة اتفاق ضمني بين المؤلف وبين جمهوره على ان الشخوص المسرحية سوف لا تتحدث وتتحرك بطريقة لا تصدق على الحياة اليومية فعلا ، وانما من شأنهـا أن توسـع من مدى الدراما .

واذا كنا قد أشرنا الى التقاليد المسرحية فانما كان هدفنا ان نؤكد من خلال ذلك على نقطة هامة كانت وما زالت تثير الجدل المحتوم وهي : « **الشعر في المسرح** ».

ان الشعر بالنسبة للتقاليد اللغوية هو ابعدها أثرا واكثرها اهمية ، ذلك انه ابرع الوسائل لالغاء القيود المسرحية واكثرها غنى . من المعروف ان الشعر يوسع من مدى التعبير بشكل يفوق طاقة النثر كثيرا ، ولما كان الشعر وسيلة بارعة من وسائل التعبير ، اصبح بامكانه اذن أن يكشف الكثير عن الشخوص وعن دوافعهـم وافكارهم ومواقفهم مما لا تنهض به أدوات فنية اخرى ليست لها كهربائية الشعر القادر على تفجير طاقات اللغة مثلما هو قادر على تفجير الانفعالات والعواطف .

ولكن يجب أن نضع في حسابنا الكامل شيء في الفن انما هو تمثل أو استيعاب متبادل ، فحين نجد الشعر يجعل الاداء المسرحي اكثر تكاملا وثراء ، فاننا كذلك نلاحظ ان المسرحية التي اغناها الشعر قد جعلت منه هو الاخر اكثر درامية ، ولذلك يمكن القول بان التأثير هنا انما تأثير متبادل وليس ثمة طرف متلق وآخر صانع للفعل .

من هنـا يمكن ان نخلص الى حقيقة ، وهي انـه طالما ان الشعر اداة لا غنى عنها لفن مسرحي رفيع ، فان المسرحيات العظيمة في التراث المسرحي العالمـي كانت مسرحيات شعرية ، وهذه حقيقة يجب ان تنال حظها من الملاحظة .

على ان هذه الملاحظة لابد وان تصـل بنا الـى المسرحية الاليزابيثية التي استفادت من الشعر والنثر على حد سواء فقد نجد في المسرحية الواحدة مقاطـع نثرية أو بالعكس ، مستغلة أفضل ما عند هذين الفنيين.

ولكننا يجب أن نقر بأن غلبة الشعر على عالـم المسرح قد ادت به الى استكشاف مناطق جديدة للفكر والشعور لم تطأها الاقدام من قبل . ان الشعر قادر على ان يعبر الى الجانب الاخر من النهر ، في حين ان النثر يظل يداعب الشاطىء بكسل . وهكذا نجد أن المسرحية العظيمة انما هي امتداد للوعي والاحسـاس . وحين نقترب من زاوية النظر الفلسفية هذه ، ربما نبدو وكاننا نريد القول بان كتاب المسرح انما لجأوا في النهاية الـى الدراما التي تعتمد التقاليد الشعرية كحل وحيد لمشاكل الدراما . في حين أن الحقائق التأريخية ـ على قـدر معرفتنا بها ـ تشير الى خلاف ذلك . لقد كانت الاشكال الاولى للمسرحية اشكالا شعرية استخدمت التقاليـد استخداما تاما ، لانها كانت مسرحيات قصصية الحق بها الفعل الدرامي ، اكثر من كونها فعلا دراميا الحقت به الكلمات . ولكن النثر قد تسلل خلسـة الـى حضيرة المسرحية فاخذت التقاليد تختفي عبر القرون . ومثلما أن اللغة ابتدات شكلا هائل التراكيب يستنبط بواسطة التحليل والتأمل ، فان الدراما كمظهر من مظاهر اللغة ، استهلت مسيرتها شكلا مسرحيا معقدا ثم جنحت نحـو التبسيط ، ذلك ان التطور في الفنون لا يعني بالضرورة التقدم نحو ما هو اكثر دقة وتركيبا .

لقد ظل الشعر حتى نهاية القرن الثامن عشر غير قابل للتحدي باعتباره الوسيلة اللغوية التي هي افضل ما يناسب الدراما . وحين اصطبغت الاساليب الدرامية بالسمات الطبيعية ، عند ذاك فقط اخذ الشعر يتخلى عن مكانه الطبيعي في المسرح . ان المذهب الطبيعي نقيض اعادة تقديم مظاهر الحياة ، وفي اشكالها المتطرفة تهدف الطبيعة الى النزاهة العلمية ، وهذا أمر مخالف لطبيعة الفن لكونه يستبعد رؤية المؤلـف وموقفـه وتفسيـره للاحداث التي يصورها عبر هذا الشكل الادبي الفني او ذاك . أما الشعر ، فلانه الوسيلة المثلى التي بواسطتها يعبر المؤلف عن رؤيته ، فقـد استعد كنظام لغـوي صرف ، وقد حاول معظم كتاب المسرح البارزين خلال المئة سنة الماضية التهرب من قيود المذهب الطبيعي ولكن دون أن يلجأوا الى حرم الشعر .

لقد لجأ ابسن وسترندبرج وتشيكوف الى الرمزية ، ولجأ بيراندللو الى استكشاف طبيعة الواقعية المسرحية مستخدما المصادمة التكنيكية لتفكيك الحواجز التـي تفصل بين الممثلين والجمهور مدعيا الالتزام بالمذهـب الطبيعي . أما «غيرودو » و « أنوي » فقد سارا علـى خطى كوكتو في البحث عن امكانية تحقيق اهمية عالمية خالدة لاعمالهم عن طريق الاعتماد على الاساطير القديمة أو عن طريق خلق عالم شبه اسطوري من صنعهم .

اما برناردشو فقد ابتكر لنفسه نوعا من مسرحيات المناقشة والجدل لكـي يعبر خلالهـا عن اهتماماتـه الاجتماعية ، في حين نجد ان آنوي قد جرب مختبريا كل التقاليد المسرحية تقريبا . وثمة آخرون اخذوا يسعون لاحراز الاهمية ولفت الانظار عن طـريق استخـدام التكنولوجيا الحديثة وتطور وسائل الاخراج معتمديـن على الديكور والاضاءة والحركة الايقاعية والوسـائل الاخرى .

ولقد سلك التعبيريون الالمان سبيلا اخرى فكان سرورهم في أن يروا الممثل يخلي مكانه للدمى المتحركة ، بل انهم ذهبوا الى ابعد من ذلك فقلصوا دوره الى حد

مساواة اهميته بأهمية الديكور وبذلك يكونون قد صوروا تجريد الانسان عن انسانية في المجتمع الصناعي .

لقد كان كوكتو من أرفع المسرحيين صوتا فيما يخص مفهوم الشعر كأهم عنصر من عناصر المسرح وذلك بمصطلحه المشهور « شعر المسرح » كمقابل للمصطلح الاخر وهو : « الشعر في المسرح » . وهذه نظرية تجتذب الاهتمام ولكن نتائجها في التطبيق غير واضحة . ولقد توصل رونالد بيكوك في كتابه « فن المسرحية » الى سمة غريبة في المسرحية وهي التي اسماها : الطبيعة الشعرية في المسرحية وقال في ذلك :

« ليست المسألة هي مجرد نص لغوي ، ذلك أن الحساسية المعبرة في الدراما مؤثرة بشكل فعال ، فان الصور الحاضرة لاتلك التي تتسلل من الذاكرة بشكل معتم ، هي التي تصعقنا ، وان الاصوات واللغة تؤثر في مشاعرنا وفق هدف منشود باستمرار . فالدراما والشعر لا يكمنان في واحد أو آخر من هذه المظاهر ولكن فيها مجتمعة . »

يبدو هنا أن بيكوك يتحدث عن الدراما التي تشكل الكلمات لحمتها وسداها ، فالممثل هنا يساعد الكلمات بعواطفه وحركاته الجسدية التي تمليها عليه هذه الكلمات ، أكثر مما يتحدث عن الاجزاء الميكانيكية للتمثيل المسرحي . ان قلب الدراما هو هذا التعاون الجوهري بين الكاتب التعبيرية التي يمتلكها الممثل ، فاذا لم يكن خيال الممثل يهيء لخيال المؤلف ، لا تكون هناك تجربة مسرحية اذ لم يعد ثمة شيء مشترك بين الممثل وبين جمهوره . من المعروف عن الممثلين انهم يريدون « لوحين من الخشب وعاطفة » ولكن بالنسبة للتمثيل المتماسك الواضح في النطق فانهم يحتاجون فضلا عن ذلك الى نص تستقي العاطفة شكلها منه . فالمسرحية على وجه العموم تبدأ من النص وتنتهي بالممثل الذي يوجد العاطفة التي تكمن في ذلك النص ، على ان العواطف السامية افضل ماتدرك من خلال الشعر . ولقد وجد « كوكتو » مايشبع هواه في ما أسماه بـ **« شعر المسرح »** في الفلم السينمائي ، حيث المشهد والاخراج شيئان متكاملان في الخلق الفعلي وليسا مجرد وسيلة للتفسير تصاحب التمثيل .

ان الجزء الخالد في المسرحية انما هو الكلمات ، والكلمات التي ترفع الى أقصى طاقتها هي الشعر بعينه، وهذا ما ينطبق على تعريف كولردج للشعر بقوله : « انه افضل الكلمات نسق . » وهذا بمثابة رد على القائلين بأن الشعر في المسرحية هو وسيلة من وسائل الزينة كالديكور مثلا ، ذلك أن الدراما الشعرية ليست هي الدراما النثرية المتبرقعة بالشعر وليست هي تلك المقاطع الوصفية الجميلة أو ذلك التأمل العميق الذي جعل من مسرحيات شكسبير مسرحيات شعرية . وقد كتب اليوت في هذا يقول : **« ان مؤلف الدراما الشعرية مجرد رجل يمتلك المهارة في فنين ويحذق طريقة نسجهما سوية ، وليس هو المؤلف الذي يستطيع أن يزين المسرحية بلغة شعرية وبحر عروضي . ان مهمته تختلف عن ذلك كثيرا ، تختلف عن مثل هذا « الكاتب المسرحي » وهذا « الشاعر » ذلك أن المؤلف الذي نهدف الى خلقه هو أكثر تعقيدا وله ابعاد معينة » .**

ان الدراما الشعرية الاصيلة يجب في افضل أشكالها ان تراعي كل الضوابط المسرحية ، وعليها ان تنسج من هذه الضوابط نسيجا عضويا اكثر اصالة وغنى . فاذا كانت المتعة التي نحسها من خلال المسرحية الشعرية لا تختلف عن تلك التي نحسها في انشاد الشعر، فان الشعر عندئذ سيكون شيئا غير ضروري . في المسرح على الشعر أن يبرر وجوده دراميا على حد قول اليوت . ففي الدراما الشعرية الاصيلة يتلاحم الشعر بالدراما وتكون اللغة هي الفعل الاساسي : أولا من حيث انها تؤدي ماتقوله أو ماتعبر عنه ، ثانيا من حيث انها الجزء الاهم في المسرحية الذي يوضح مايجري بالفعل .

ولو أردنا ان نتبين كيف أن اللغة تؤدي فعلا ما تقوله كلماتها فان ذلك يمكننا من مقارنة قطعتين واحدة من النثر الدرامي والاخرى من الشعر الدرامي والامثلة على ذلك كثيرة . وبالرغم من أن النثر قد يؤدي مهمات قيمة عديدة ، فان هذه المهمات تظل ثانوية بالمقارنة مع تلك التي يؤديها الشعر ، كما ان حضور الايقاع وحده يمكن ان يحقق نوعا من اثنين من اهم مزايا الشعر ، اما المزية الثانية فهي الصورة . وفي هذا يقول هولم :

« ان الصورة في الشعر ليست مجرد زينة ولكنها جوهر اللغة الحدسية بمعنى آخر . انها طريقة لادراك يعبر عن أكثر من شيء واحد في ذات الوقت وتعزز أفكاره النابعة عن احساسه المباشر بالتجربة » . ويمكن أن يضاف الى حاسة السمع شيء من الحواس الاربع الاخرى ، فمثلا حين يصف الشاعر الاسكتلندي — روبرت بيرتز — حبيبته بقوله :

« حبيبتي كالوردة الحمراء »

فهذا يعني أن الحبيبة نفس طبيعة الوردة وخصائصها المتعددة ، ولكن هذه الخصائص وحدها لا يمكن ان تحدد هوية الحبيبة . بكلمات أخرى يمكن القول بأن الشعر يجب أن يكون صيغة لادراك التجربة التي تتضمنها المسرحية ، أما الخيال او الصورة المجازية فانها يجب أن تكون مؤثرة جدا باعتبارها جوهر اللغة الحدسية ، وعليه فان الاستعمال المجازي للصورة يمكن أن يصبح وسيلة للادراك العميق وقد اشار اليوت الى ذلك بمقالاته المختارة بقوله :

« ان ما يميز الدراما الشعرية عن الدراما النثرية انما هو نوع من تضاعف العمل الدرامي كما لو أن هذا الفعل يحدث في مكانين في آن واحد . » . وهنا تختلف المسرحية عن القصة الرمزية التي يكون فيها الشيء

المجرد مفهوما لا يختلف فيه الحس ، كذلك فانها ، اي المسرحية ، تختلف عن القصة الرمزية التي يكون فيها العالم المادي المحسوس شيئا يتدفق او يتضاءل بهدوء وتأن ، ولو انهما عمليتان من نتاج العقل المخطط الواعي.

في المسرحية الشعرية ثمة عدم انسجام واضح لهذا التضاعف او يمكن القول بأن الدراما تضم في طياتها شكلا آخر لا تظهره على خشبة المسرح . على ان هذا الشكل الثاني الذي تحدث عنه اليوت يمكن ان ننسبه الى شكل الصورة المستعارة ، بل انه قد يتضح من خلالها ، ولكن من ناحية اخرى يمكن ان يتميز تماما عن تلك الصورة ويستوطن مستوى اكثر عمقا مما هو ظاهر على المسرح . قد يكمن ذلك في جذور الفعل الدرامي ويأخذ شكل الاسطورة او نمطا بدائيا لتجارب الانسان .

وربما يمتد هذا الشكل الاخر على سطح الحدث الذي يحاكي الحياة الواقعية بدقة فيظهر على شكل رمز او استعارة وقد يبقى خفيا كامنا كما هو الحال في مسرحيات اليوت المتأخرة . وسواء كان هذا الشكل الذي تحدثنا عنه طافيا على السطح او كامنا في تضاعيف المسرحية فانه يعتبر الاساس الوحيد للمسرحية . كثيرا ما لا يوفق الشاعر في اشباع كل توقعات الجمهور ذلك ان الشخصية عنده انما هي انموذج انساني يعبر من خلاله عن تجربة انسانية دون ان يلاحظ الواقعية النفسية للجمهور . صحيح ان الممثل من وجهة نظر الشاعر هو فرد ، ولكن هذا الفرد في رأيه انموذج انساني أمثل ، وقد لا يلتقي هذا الا نموذج مع مايريده الجمهور من لحظة ما . ان مؤلف الدراما الشعرية يميل عادة وبموجب متطلبات فنه فقط الى ابراز تلك الجوانب في شخصياته التي تخدم غرضه الفني وفكرته ، وربما تكون هذه النقطة هي من سمات الدراما الشعرية التي تسبب للجمهور بعض الصعوبات بالمقارنة مع الدراما الطبيعية . ان الانموذج الاساسي يكمن في الوحدة العضوية للدراما الشعرية ، وهذه الوحدة ليست عبارة عن تناسق أجزاء المسرحية فقط ، وانما المسرحية ككل وبطريقة يمكن مقارنتها بالموسيقى .

ولعل هذا متأت من أن المؤلف الدرامي يستعمل الشعر انما هو مطالب بأن يحقق التلاحم التام في عناصر مسرحية دون استثناء ، وحاله هي حال الموسيقار المطالب بتحقق التناغم التام في القطعة الموسيقية .

ولذلك يمكن القول بأن مؤلف الدراما الشعرية يجب ان يعمل على مستويين . دراميا مع شخوصه ومع موضوع مسرحيته . ومن الخطأ الفادح ان يظن بأنه يمكن ان يحقق نجاحا في ذلك بان يدفع المسرحية الى الامام عن طريق تفجير طاقات الشعر وحده .

وكان اليوت قد لخص ذلك في مقالة نشرها في مجلة « المستمع » عام ١٩٣٦ ذكر فيها بان كل واحد يعرف ان ثمة اشياء يمكن أن تعبر عنها الموسيقى ويعجز عن التعبير عنها الكلام المادي . وثمة اشياء تستطيع ان تعبر عنها الدراما الشعرية ويعجز عنها كل من الموسيقى والكلام العادي على حد سواء . ان اليوت في هذه النقطة يؤكد على ناحية مهمة وهي أن الشعر اذا ما استعمل في المسرح بشكل ناجح فانه يمكن ان يؤدي مهمة فنية لا يمكن للمسرحية النثرية أن تنهض بها ، والامر غني عن البيان في مجال الفرق بين الشعر والنثر . وقد تكون مسرحية « عطيل » أفضل انموذج للدراما الشعرية التي حققت نظاما موسيقيا متكاملا ، وهذا النظام او النسق الموسيقي العضوي الذي ينمو من الداخل وليس ذلك الترتيب الميكانيكي الذي يفرض من لا شيء ، ليس بالامر الممكن بالنسبة للنثر .

ولان الشعر وسيلة تعبيرية غير مقيدة بمدى غير محدد فانه لهذا السبب يمتلك من المدى والمرونة مالا يتاح للنثر مثله . وبامكان الشعر ان يمتد من الطبيعية المباشرة الى الشكلية المتطرفة ، وقد يجنح نحو الغنائية أو التأملية أو الناحية الفلسفية او اي شيء آخر دون ان ينقع عن الجذر الاصلي في العمل الدرامي. بمعنى آخر يمكن القول بأن الشعر يمكن أن يكون ذات الاداة التي استخدمها شكسبير للتعبير عن حقائق الحياة . ان الشعر بعد آخر وان الدراما الشعرية لاتهدف فقد الى اثارتنا بالفعل الدرامي الا انها فضلا عن ذلك تهدف الى ان تكشف لنا أهمية الفعل الدرامي مستخدمة لهذا الغرض مفاهيم بارعة يحققها الشعر وليس للنثر أن ينهض بها . ولعل هذه الميزة التي ينفرد بها الشعر نابعة الى حد ما من القوة التي يمتلكها في الوصول الى مستويات اكثر عمقا وابعد غورا في الوجود.

ويبدو أن الايقاع يمكن أن يؤدي مهمة التحرير والاطلاق لهذه الاعماق البعيدة الغور ، بعدما يشبه حالة من حالات التنويم المغناطيسي . اضف الى ذلك ان الصور المتفجرة من اللاوعي من شأنها أن تسفر عن وعي حساس للتجربة يفتقر اليه النثر .

ان الامر يبدو كما لو أن الشعر وحده قادر على ان يفجر كل طاقات الاسطورة المهمة ، وربما يمكن في الشعر وحده لان الاستعارة والاسطورة هما وسيلتان لادراك الواقع انجبتهما أم واحدة ، وان الفرق بينهما هو في الشكل وليس في النوعية ، وهذا ما ينسجم تماما مع القول الذي ينادي بأن الشعر الدرامي وحده يمتلك الامتياز الفريد لان يرينا عدة مستويات للواقع في آن واحد .

وهذه الوجوه المختلفة للواقع قد تتعايش مع المسرحية النثرية كما في « البطة البرية » لابسن ، ولكنها في النثر تكاد تكون اداة ميكانيكية مخترعة . وهي بعد

ذلك عبارة عن مفهوم منطقي يقترب جدا من أن يكون رياضيا اكثر من كونه حدسيا وعضويا كما هو الحال في مفهوم المسرحية الشعرية . ناهيك عن ان السمة الرمزية في المسرحية النثرية ليس من السهل أن تنتقل من مسرحية الى أخرى ، ذلك لان رمزية كل مسرحية تنزع الى أن تكون متفردة لا نظير لها في المسرحيات الاخرى .

من ناحية أخرى نجد ان حاسة الادراك عند مؤلف الدراما الشعرية ليست أداة مخترعة بل انها شيء أصيل في ذاته ينسجم مع فهمه الثابت للحياة . ولذلك يمكن القول بأن الرمزية في مسرحيات ابسن النثرية ، ولو كانت رمزية خاصة به ، فانها تلتقي بعالم الشعر في مسرحيات شكسبير ولو ان اجواء مسرحيات شكسبير تختلف عن تلك التي عند ابسن ، ولكننا كما قلنا نرجع الى عالم خلقه مؤلف الدراما الشعرية العظيم فعظماء كتاب المسرحية الشعرية يلتقون بالضرورة في هذه الناحية . ولما كان هذا العالم الذي تحدثنا عنه هو من صنع مفهوم الشاعر عن الكون ، فاننا لهذا السبب نتحسس بالفعل لانه يساعدنا على تفهم انفسنا والعالم الذي نعيش فيه . على ان النقاش المحتدم حول مصطلح الدراما الشعرية قد استدعى ان تتدخل مسائل لغوية اخرى ، منها اننا يجب ان نحدد مفهوم كلمة « شعري » والتي تتضمن على الاقل سمات ثلاث :

اولها انها تشير الى نص شعري وثانيا الى الناحية الرومانسية التي لا تخص الشعر وحده ، وتنطوي هذه ثالثا على الناحية الغنائية والاسلوب الموسيقي . على أن اللفظة « شعري » يجب ان تظل في حضيرة الشعر وان اي توسع في معناها بالنسبة للمسرحية قد يؤدي الى انسياب في المصطلح وفوضى في هذا الفن . ان عددا قليلا من المسرحيات هو الذي يكشف لنا هذه السمات الشعرية التي أشرنا اليها ، وربما تكون مسرحية « ماكبث » من اكثر المسرحيات تحقيقا لهذه السمات . ذلك ان في هذه المسرحية الرائعة وحدة عضوية وتكثيفا في المعنى والصورة وقدرة على رفع الحدث المسرحي الى مستوى يكتسب اهمية عالمية طالما انه يجسد تجربة انسانية . وربما توضح هذه القطعة من المسرحية الغرض الذي أشرنا اليه . حين يدخل مكدوف ولينوكس قلعة ماكبث في الصباح بعد اغتيال « دنكان » وقد ذهب مكدوف لمناداة الملك في حين ظل لينوكس مع ماكبث يتبادلان حديثا قصيرا .

لينوكس : ايسافر الملك اليوم ؟
ماكبث : هذا ما ينوي : مانواه بالامس .
لينوكس : الليلة كانت عصيبة او قد قلبت العاصفة مواقد الغرف التي بتنا فيها ، ويقال : انه سمعت في الجو صيحات الم ، وصرخات موت ، جلبة مخيفة اختلفت فيها الاصوات وانذرت بكوارث هائلة ، وحوادث شديدة ملتبسة .

ومستقبل بالفوادح فما انقطع نعيب اليوم مدة الظلام ، وزعم بعضهم ان الارض اخذت بهزة حمى فزلزلت .

ماكبث : لشد ما ساءت هذه الليلة .
لينوكس : لا اذكر وان كنت في اقتبال الشباب ــ انني رايت كأهوالها . يعود مكدوف
ماكدوف : ياللفظاعة ! الفظاعة ! يقصر الفكر عن تصورك .

ماكبث ولينوكس : ماذا حدث ؟

ماكدوف : هنا اتى شيطان الدماء باشنع ما يقدر عليه . هنا استبيح أحرم الدماء ، وحطمت ابواب الهيكل المقدس ، فأخرجت منه حياة السيد .
ماكبث : أية حياة ؟
لينوكس : اتتكلم عن جلالة الملك ؟
ماكدوف : ادخلا الغرفة ، واعجبا بما تريان من الخطب الجلل ، ثم لا تسألاني أن انبس بلفظه ، بل انظرا وتكلما انتما .

(يذهب ماكبث ولينوكس)

ماكدوف : متمما حديثه : قياما . قياما ، ليقرع جرس الاستصراخ اغتيال. خيانة . بنكو . دونلبان. ملكولم . هيوا من مضاجعكم . القوا عنكم ذلك الرقاد الهاوىء الذي لا يحسن التشبه بالموت . . .

وتعالوا انظروا الموت بعينه . نهوضاً نهوضاً . نهوضا . اشهدوا يوما يريكم كيف تكون خاتمة الدنيا ؟

ملكولم . بنكو . انبعثا من قبريكما ، وادنوا دنو الطيعنين ، لتتم بكما روعة هذه الرؤية .

(تدخل ليدي ماكبث)

ليدي ماكبث : ماذا جرى ؟ لم هذا الاستصراخ الذي ايقظ كل نائم في البيت ؟

« ترجمة خليل مطران »

يلاحظ هنا ان قمة الفعل الدرامي المزدوج تبدأ حين تدخل ليدي ماكبث وتسأل بسخرية :

ما الذي جرى ، لم هذا الاستصراخ الذي أيقظ كل نائم ؟

وكان ذلك في الواقع بفعل بوق خفي ، او هاجس دفين دعاها للحكم ، وهكذا فان مغزى المسرحية كله ــ ادانة ماكيث وزوجته ــ يكشف صورة مركزة في هــذا المشهد ويكشف الشعر لنا عن كل مايجري في الواقع . وهذه البراعة الفنية التي استطاعت التعبير عن كـل دقائق الاحاسيس والمواقف الانسانية ، انما هي مـن عنديات شكسبير واحدى مزاياه الكبرى ، واذا اردنا ان نعزو هذا المفهوم الى جهة معينة ، فان مفهوم العصـر الايزابيثي عن الكون والحياة جدير بان يحتضن هــذا المفهوم .

على أن تأثير الثورة العلمية في القـرن السـابع عشر قد أخذ يجنح بالمسرح نحو الواقعية ، تعضده في ذلك فترة الانقطاع المسرحي اذ ان المسارح الانكليزيـة !غلقت منذ عام ١٦٤٢ الى ان أعيد فتحها عام ١٦٦٠ بعد عودة الملكية .

ولكننا نجد في ذلك الوقت تطورات أخرى قـد حدثت الكلاسيكية الفرنسية تؤثر كثيرا في التقاليـد الانكليزية ولذلك نجد الدراما الشعرية قد بدأت تنسحب من مواقعها وتفقد تأثيرها الفعال بفعل الاتجاه الطبيعي . وحين طلقت الدراما الشعرية وحل محلها مسرح النثر ، أخذت المسرحية الشعرية تنزع نحو الكلام المنمق الطنان، فأصبحت وسيلة للتعبير عن المبالغة والتضخيم ، ولم تفعل النزعة الرومانسية أي شيء لتصحيح هذا الاتجاه فكان ان تحولت الدراما الشعرية من مسرحية تمثل على خشبة المسرح الى مسرحية تقرأ

ولا تحدها الحدود الفعلية للمسرح ، ولا حدود الطبيعية الانسانية التي يقتضيها العمل المسرحي . ان الجهـد المنصب الان لربط المسرحية الشعرية بالواقع الانساني وترويضها وفق متطلبات المسرح المعاصر قد اصبح عملا تحفه المخاطر . كما ان معظم المحاولات التي سعت لبعث الروح في المسرح الشعري قد فشلت حتى في متطلباتها الاولى ذلك ان الاسلوب الشعري الذي استعمل في هذه المسرحيات لم يكن شعرا حيا تتدفق فيه أنساغ الحياة الشعرية الاصيلة .

لقد كانت هذه المحاولات ظلا باهتا لمســرحيات العصر الاليزابيثي التي كتبت بالشعر المرسل فنتج عن ذلك لغة مصطنعة بعيدة عن الاسلوب المتميز والايقاع الرفاف والكلام المعبر . على أن بعض المحاولات قـد انتجت شعرا جيدا ولكن على حساب التضحية بكل ماهو مسرحي أصيل . ولقد اشار اليوت في مقال تحـت عنوان « موسيقى الشعر » الى انه ليس ثمة شعر هو عين الكلام الذي يتحدث به الشاعر ويسمعه ، ولكـن على هذا الشعر أن يوجد علاقة بكلام العصر الذي يعيش فيه الشاعر بحيث ان المستمع او القارىء يقول فيه : هذا ما يجب عليّ ان انطق به لو استطعت ان اتحدث شعرا ...

وموسيقى الشعر هي الاخرى يجب ان تكـون موسيقى كامنة في الكلام اليومي المعاصر . فاذا كان ذلك على كلام معدّ للاستعمال على خشبة المسرح ، كلام أناس أحياء . ان اعتماد الشعر على الكلمات هو اكثر مباشرة في الشعر الدرامي من اي شعر آخر ، ولهـذا السبب بالذات نجد الدراما الشعرية قد جنحت عـن الطريق منذ القرن السابع عشر . كما ان فشل مسرحيات الشعراء الكبار راجع الى افتقارهـم الـى التجـربة المسرحية ، ولذلك نرى جهود اليوت الذي بادر لبعث الحياة في الدراما الشعرية تنصب على بعث الحياة فـي الايقاع وتطوير اسلوب الشعر الدرامي . ولقد افلـح اليوت في هذا المسعى في شعره غير الدرامي قبل أن يتجه نحو الدراما ، الا ان مشكلته هنا قد زاد منها الوعـي الذاتي الجديد للشعر والذي نتج عن غياب التقليـد الشعري في المسرح فترة طويلة . على أن ثمة رأيا آخر يقول بأن الوجه المعاصر والحقيقي للدراما الشـعرية المعاصرة يكمن في التجائها الى عالم الكنيسة اي الى منابعها وأصولها الاولى وهذا ما لجأ اليه اليوت نفسه

الساقية لازالت تدور

فوزية رشيد



اشاح بوجهه عن الصور النائمة امامه والجبال الضاربة بعروقها في عمق تلك لتربة الحمراء وبقع من الاحجار هنا وهناك ..

كانت السماء غائمة بها ايحاء التشبث بالحياة .. خطا خطوات سريعة بدت كقفزات سنجاب مطارد..

النسيم يعزف برقة على أوتار الحشائش حوله وهو سارح عنها في البعيد ..

مسح دمعته ..

هذه الاحجار تتحول بين يدي وايدي أولئك معى الى قصور و ....

بحركة غيظ مسح الحبات اللامعة المنسابة على جسده الاسمر بخرقة بالية كان يمسكها بيده ...

بدا لوهلة كمن عجن بالتعب والعرق ! ...

تساءل : الا يفكر هؤلاء ابدا ؟

نفذت نظراته في عمق السماء كمن يسائلها الجواب .. كان يلامس فيها أحلامه التي كانت يوما منتعشة تداعب مخيلته .. ها هو يراها تجف يوما بعد يوم وتندثر في زرقة السماء دون مواربة ..

انتبه فجأة الى اصبعه المطل من خرمة الحذاء.. علت وجهه بسمة صفراء بالية اجترها كثيرا ..

اوحت له ببؤرة حياته كلها وهي تطل من خرمة حذاء هكذا ... !

زفر زفرة ازدراء حرقت بقية احساس كان قد تكلس ...

لم يكن معتادا أن يخاطب نفسه هكذا قط ... ورجفة استغراب كانت تأخذه كيف له أن يعيش ويموت وسط الاحجار .. وهو هنا وحيد في الخلاء ...

مسح عرقه المتدفق من وجهه ساخنا .. بصق .. كان بداخله شعور متعطش لما حوله .. ها هو يجد نفسه وقد عرف كيف ينفث شعوره هذا مع كل زفرة سخط حينما لا يجد بيده شيئا .. تعثرت نظراته بمنظر

الغروب وهو يلون جنبات الوادي ، وبصخرة احتضنتها الارض ...

بدا له ان يستلقي على تلك الصخرة امامه ...

خال نفسه يسمعها تستدعيه ان يجالسها ..

كان لون الغروب ينعش فيه هواجس الغموض والفناء ... واحساس الوحدة قد زاحمه على حين فجأة ...

شعر انه بحاجة الى ان يخلو بنفسه فترة ...

ضم قاسم ذراعيه حول صدره وبريق من الاسى لا زال يزحف في عيونه ...

كان يستحوذه احساس الفناء دون جدوى ... ودون ان يملك قدرة الفرار منه ...

رفع عينيه مرة اخرى ليستلقي في ظلمة الوادي الغارق في سواد مهول ... شعر بالخوف فجأة يدب في جسده ... التمعت ذاكرته عندما اختلط بريقها بالنور الخافت المنساب هناك من الركن البعيد .. هناك حيث تقبع مجموعة الخيام ..

لكن خيط ذاكرته كان ينشد مرة اخرى الى بيته الصغير المنزوي في احد ازقة القرية ..

زوجته ... اطفاله ... عالمه الصغير ... و ..

ـ ارجوك ان ترجع يا قاسم بسرعة ... فنحن نعيش على الكفاف ..

ـ لا تنشغلي كثيرا ... الاطفال بحاجة الى تفكير اكثر من اي شيء ... سأكون عندكم بعد ثلاثة اشهر فقط ..

ـ ارجو ان تهتم بسعيد معك .. زوجته كانت تبكي من اجله كثيرا مساء امس .. لا تنس نفسك . ترك قريته الوادعة التي لم تستطع ان تطعم اطفاله ليجد نفسه يركض وراء لقمته من ركن الى آخر .. فجأة انفجر خياله عن بؤرة اساه منذ ايام ..

لماذا السيد يقسو هكذا ؟

ماذا كان يريد اكثر ؟

اقحم سيد العمل نفسه في ذاكرة قاسم ، هباء كان يحاول الشرود منه ..

كان السيد وصديقه في زيارة معتادة للموقع .. و ..

انتابه فجأة احساس التحقير الذي ورمه ذلك اليوم حتى كاد ان ينفجر ..

بدا يومها كالابله .. وهو ينتقل بنظراته بين السيد وصديقه الغريب ذاك ..

ـ الا تدرى ان تلطفك هذا يدفعهم الى الطمع في المزيد .. هؤلاء الاوغاد ... ثم ان .. لم يفقه ما قاله بعد ذلك .. لكن زخة الاستغراب كانت قد انغرست بؤرة بلهاء في احشائه ...

هو يدرك جيدا ان السيد يقسو كثيرا في معاملتهم ..

التقط حينها بضع كلمات ادرك فيها مدى خيبة ظنه ... عرف في اليوم التالي ان السيد اقال خمسة من زملائه الهنود دفعة واحدة دونما سبب ...

بقي عشرة آخرون كان هو وسعيد من بينهم .. كان عليهم ان يضاعفوا الجهد .. السيد هددهم جميعا بعدم صرف رواتبهم اذا لم تنته العمارة في حينها ... !

والشمس القاتلة تلك كان يغسلها كل يوم بعرقه المتصبب دونما توقف ..

ادار وجهه ... لم يستطع ان يرى شيئا ..

ادرك انه استغرق كثيرا في تفكيره ... لولا ان برودة الصخرة كانت تلذعه لما افاق ..

بدت الارض الكالحة على امتداد نظره تتلوى ببرودة سوداء ... حاول ان يلف صدره بيديه الجامدتين .. قميصه الرث كان آخر شيء يمكن ان يحميه ...

ودون ان يشعر وجد نفسه في الخيمة ... ورهط من الاجساد ممددة على طولها ... تتشابك اذرعهم واياديهم كدمى تركها طفل بعد ان مل اللعب بها ..

كانوا ثمانية ..

بحركة هستيرية ادار وجهه الى الجانب الايمن من الخيمة ... وجد مكانه فارغا .. سعيد .. تفجرت بعض الدموع منحدرة على وجهه دون ارادة منه ... مسحها بسرعة وهو يحاول نزع الحذاء من قدميه ... كانت رائحة العرق تملأ الخيمة .. لتثقل راسه اكثر ..

استلقى في الفراغ المتروك بين ثلاثة اجساد ، كان

اثنان منهما مستلقيين بشكل متواز ..

والثالث ممتد كقطعة خشب جافة فوق راسهما ..

انزاح في الوسط وتسمر فيه ...

شردت به ذاكرته مرة اخرى في البعيد ...

كان وصديقه سعيد يبحثان عن عمل دون هوادة ... اخيرا عثرا على شركة المقاولات هذه .. علما انها منطقة سكنية جديدة ... معزولة عن البلدة تقريبا ...

اضطر ان يترك منزله كذلك فعل سعيد ...

عرفا فيما بعد ان العمل يستغرق اليوم كله ما عدا ساعة الغداء .. لم يكن امامهما ساعتها الا ان يقررا العودة الى القرية مدة أسبوع كل ثلاثة اشهر .. توفيرا لمصاريف النقل اليومية .. ولشركة كانت قد وافقت و ....

استلقى على الجنب الاخر ... ضاقت به الخيمة بتراكمها العجيب من السيقان والاذرع والملاءات البالية التي تندثر بها أرض الخيمة ...

وقع بصره على وجه زميله المستلقي جنبه وهو فاغر فاه ببلاهة صفراء أثناء نومه ...

عاد واستلقى على طرفه الاخر ... شاهد رقعة الارض التي كان ينام سعيد فيها ... اغمض عينيه بسرعة جنونية ..

كيف حدث ذلك ..

تقوس ظهره على قدميه في محاولة للانفلات من تفكيره .. مسكهما بشدة .. لا يستطيع ان يستوعب بعد كيف حدث ذلك ..

طفرت دموع متراقصة في محاولة يائسة ان تذيب ثقل الجبل الجاثم على صدره ..

ـ لا تحاول يا سعيد ان تظل هكـــذا .. دون توقف .. قد يصيبك الدوار ..

ـ لكنك تعرف ان الغد عطلتنا ... أريد ان انتهي من الركن ذاك .. اتراه ..

سأرتاح غدا في القرية ..

فجأة اخذ قاسم يئن بصوت مسموع تدارك الى آذان الرهط المحشود حوله باهمال في الخيمة .. التفت الوجوه الصفراء حوله ووجه سعيد يلاحقه ليمتزج اخيرا بنفس تلك الوجوه الناتئة ...

صعدت الى ذاكرته كتلة العظام المعجونة بالدم امامه .. واصوات الصراخ الوحشية المتسربة من كل جنبات الصحراء هناك ..

لم يفهم شيئا .. وجد وجهه يلعق المـــاء البارد فجأة لتمتزج ذاكرته بصورة سعيد .. وصوته ...

ايعقل ان يكون سعيد قد سقط من الطابق العاشر .... !

ايعقل انه مات ... مات ... ! !

صدر من منشورات وزارة الثقافة والفنون

حكايات للامير حتى ينام

قصص : يحيى الطاهر عبدالله

التغير المتواصل في اسلوب الرواية الحديثة

ترجمة : عبدالواحد محمد

ـ الحدود ـ

هناك موضوعان رئيسان ، لا يمكن فصل احدهما عن الاخر فصلا واضحا ، يطرحان نفسيهما للمناقشة الخاصة بالتغير المتواصل . الاول : هل بالامكان تقديم أي شيء مما يمكن اعتباره وصفا كاملا للتجربة البشرية ؟ والثاني : ما هو الشيء الذي له تجربة ؟ ان التساؤل الاول يعزي الروائي بالواقعية المفرطة . وبالضرورة انه تساؤل ميئوس منه لانه ليس بوسع أي روائي كان يتكفل به ان يجد الوقت لمتابعة حياته الخاصة . وفي معرض تساؤل البير كامو ان كانت الواقعية ممكنة ، نجده يعبر عن ذلك بدقة في (المقاومة والتمرد والموت) قائلا : (ما هو الاكثر واقعية ، على سبيل المثال ، في دنيانا هذه من حياة الانسان نفسه؟ وكيف يتسنى لنا ان نأمل بأن نصونها جيدا اذا لم نحفظها وديعة في فلم واقعي ؟ ولكن تحت أي شروط يكون مثل هذا الفلم ممكنا ؟ انه سوف يكون كذلك تحت شروط محض خيالية . في الواقع ، يجب الافتراض مسبقا وجود آلة تصوير موجهة نحو الانسان ليل نهار لكي تسجل بأستمرار كل حركة من حركاته . وان مجرد عرض هذا الفلم سيتطلب العمر كله ومن الممكن ان يشاهده فقط جمهور الناس المتأهب لتبديد عمره في التفرج على حياة انسان آخر بكل ما فيهامن دقائق) .

ومن ذلك يستخلص ان الخالق وحده هو الفنان الواقعي الاوحد : فمن الجلي ، ان الفن من اي ضرب كان لابد ان يعترف بنهاية حدوده ان آجلا او عاجلا . بيد ان الغريب حقا هو كيف أن عددا من الروائيين المجربين يتفادون بأصرار تلك الحقيقة مدعين ان الفن ليس تصنعا. وعلى الرغم من ثبوت لا واقعية تصورهم الكامل ، فانهم لا يزالون متشبثين بطموحاتهم الى الواقعية ، بألتجائهم في هذه المدة الى لغة الذات .

وعند استحالة اجراء مثل هذا التصوير فالاجدى ان نحل صورة مصغرة محله . فالذات النموذجية للانسان أي الصيغ المهلهلة لعاداته الذهنية يمكن ان توصي بكلا الامرين : اي بطبيعة التجربة وكذلك الدور المحرف للعقل المدرك . لذلك ، كان لزاما على الواقعي الصلب ان يركز اهتمامه على الذهن وعلى الخصوصية الذهنية . ولقد انقضى زمن طويل قبل ان يدرك الروائيون بأنه حتى التغير الباطني المتواصل والوصف الروائي لممارسات

الشخص من خلال هذا التغيير انما هو تصارع مع طبيعة الفن . وكما ان سي . بي . سنو لم يستطع كلية تقديم وصف دقيق لحياة لويس اليوت ، كذلك لم يعد بالامكان قولبة تداعي الوعي في قوالب لفظية . كل ما في الامر ، ان بالامكان محاكاته او الترميز له او التلميح اليه . وليس من باب الدفاع القول بان التداعي في الشخصية الروائية ليس سوى ما يرمي اليه خالقها اذ ان مطمح الرواية الاساس هو في اثارة اهتمامنا باشارتهما لحياتنا الخاصة . فالواجب ان يقوم شيء من التطابق بين ما في الرواية من محاكاة وبين ما لدينا من معرفة بشرواتنا . فالروائي مضطر على الاستنساخ واذا لم يكن بمقدوره الاثبات باستنساخ دقيق وجب عليه اللجوء الى الايحاء ملفتا انتباه قرائه دوما الى التجربة الممارسة المألوفة . وليس بنافع الروائي زعمه :

(ان نقدك للشخصية اكس (x) غير عادل . فانا الذي خلقتها وانا اول من يعرف بالضبط نوع تداعي وعيها . وان حقيقة اكتشافك بان تداعيها مغاير لما هو عليه تداعيك في غير مكانها المناسب . انني لاعلم بان ما تفتش عنه لدي هو المعلومات وحسب)

اجل انه ليس بزعم نافع وذلك لاننا سوف نمحض اهتمامنا لاكس فقط (x) في حالة امتلاكه لما نمتلك . ثم ان الاعتراض على عدم احتمالية التغير الباطني المتواصل ليس كمثل الاعتراض على حيل الروائي في محاكاة هذا التغير . وان الروائي الذي يناقش بما سبق ذكره اعلاه انما هو الروائي الذي يستخدم التداعي كمبرر لمبالغاته التي يروم وضعها في مكان مناسب . غير ان التداعي ليس ورقة بيضاء ، اذ ان لظاهرة تذكرنا بالصدق الضروري الملازم للفن . ولما كان الامر كذلك وجب على الروائي ان يلزم نفسه بالنظام بدل تركه الامور على عواهنها . ومهما يكن الامر ، فالفن لا يعني ترك الامور تجري على سجيتها لا بل هو بحث عما هو ملائم . واذا لم يعامل الفن على انه تجربة خصوصية كما هي تجربة النوم او الممارسة البدنية ، فسيكون في هذه الحالة مزدوج الطبيعة بمحاكاته دوما للانغماس الذاتي المكبوح .

وعليه يوجد ، حتى في رواية معتدلة التجربة كرواية جورج مور الموسومة بـ (البنهير كيرث) (١٩١٦) ، تفاعل جلي بين تحقيق الواقعية وحدود الفن . ان مور يفسل مادته بسلاسة اسلوبه بحيث ينفس الباطني بالخارجي تماما كما هو الحال في (ماريس الابيقودي) لباتر . ان الذات اللا محدودة ، التي تمتص وتحول احداث العالم الخارجي ، هي الموضوع . لكن هذا الموضوع يجب ان يعاني ، اكثر من غيره ، من الطبيعة المزدوجة للفن . وان محاكاته كاملة لهذا الموضوع شيء مستحيل دون انغماس ذاتي فائق من جانب الفنان . في الواقع اننا نجد ان محاولة تقديم الواقع كشيء باطني ، ذي ملامسة شخصية لكل واحد منا ، انما معناه الضياع في الفردية . وان الارتباك الناتج ، ما بين الذاتية كمادة للموضوع والذاتية كأسلوب، يخرب النظام الذي هو ضرورة من ضرورات الفن . وكلما بزيد استقاء الروائي من منبع التظاهر بالواقعية (الذي هو في الحقيقة وصف منتفى للواقع) ، كلما يقل توقعه بان يتقبل القراء عمله كضرب من الفن . لان الفن ، توتر ، اقتحام ، تشويه ، اختزال ، رمزية . وانه يستحق ان ينال ، لانه توخيا للدقة ليس الحياة ذاتها . وان الادعاء بان ما يبتكره الانسان ليس واقعا صادقا ، انما هو ببساطة السقوط في هوة اللا حياة ونبذ احدى اهم التسليات البشرية الماتعة ومن المحتمل ان تبدو هذه الاعتراضات متوسطة الثقافة وبليدة . وكان المرء يشعر بانه حكم يقدم الاحكام اثناء لعبة يختلط فيها الحابل بالنابل تحت جنح الظلام .

وينبغي على اللاعبين ان ينفخوا بصفاراتهم . مع ذلك فان طبيعة الفن مرتبطة بلغة المستحيل . واذا امكن جعل الفن غير متميز عن الحياة ، عند ذاك لا يستحق ان يخلق . وان من اعظم خصائص الرواية المعذبة ، هو اننا لا نبالي مهما اندمجنا بالتجربة الروائية ، اذ سيكون بوسعنا الانسحاب منها في نهاية المطاف . اننا لسنا خاضعين للتجربة الروائية بالطريقة نفسها التي تخضع فيها لاعمالنا وامزجتنا ونفرات حياتنا . انه لامر حسن ان نقول باننا منجذبون او مأخوذو بها نقرأ . وان تلك التجربة ملذة ، لاننا نعلم باننا نستطيع اذا شئنا ، ان نختار الانفصام عنها حالا . وربما لا نطبق محو مفعول ما كنا نقرأ ، لكن ، بعد ذلك كله ، فان تلك التجربة الروائية اتت الينا على شكل تجربة (مأمونة العواقب . وان تترك الرواية فينا ندوبا ليس كمثل ما تترك فينا الحياة ندوبا .

وعندما اقرأ قصة شبح ماو ينتابني الفزع فان بوسعي تلافيه اكثر مما اتلافى فيه الفزع الذي ينتابني عندما ارى فعلا او اظن انني ارى فعلا شبحا . ان الرواية تقدم ، حقا ابسط مستوياتهما ، التجربة على صورة فكرة تصلنا في المقام الاول عن طريق عقل سبق ان محصها ذهنيا . اننا في الحياة الواقعية ميالون الى ان نقول بان الامور تحدث واننا نبدأ بعد ذاك التفكير بها . ان من طبيعة الرواية ان تمنحنا تجربة منجزة مسبقا ، وانها ان حاولت التملص من طبيعتها فسوف تنزلق الى منحدر آيل الى واد تظلله الحزورات وتقبع فيه أسوأ لارواية . فما ان تفتح الكتاب حتى يصبح (مسلسل احاسيس) . وعندما يتثاءب البطل تستطيع ان تسترو ح انفاسه حيث يهيأ لك هذا اختراع كهربائي مثبت على ظهر الكتاب . كذلك عندما يسبح البطل فان رشاش الماء يضرب القارىء . وعندما يعاني من سوء الهضم فما علينا سوى ان نلجأ الى حبات وروائنا . وهكذا دواليك . وبهذه الوسيلة نحصل على ما يسمى (ما وراء الرواية) وليس على كتاب ابدا . نحصل على جهاز ضخم اعقد بمرات من جهاز تحطيم نوى الذرات مما لا نستطيع نقله . ولاية غاية ؟ لماذا لا نعترف

بان الفن يتميز بالتحديد ؟ لماذا لا نقبل الرواية على انها خلاصة زائفة للواقع ؟ اما اذا رفضنا ان نفعل كذلك فسنكون قد نبذنا ارثا انسانيا كاملا في نزوع مجنون الى ابداع لا طائل فيه .

وعليه فان طبيعة الاهتمام الانساني ، كما يتسنى لكل واحد ان يلاحظ ، هي الموضوع الذي يغري الروائي بان يسعى لتجاهلكل ما يعلمه عن تحديداتالفن . وليس من قبيل الخيال ان نسمع من تجارب اولئك الكتاب المهتمين بالتغير المتواصل ، قولا غريبا وهو بعيد كشف وشرح الموضوع شرحا وافيا يبرز الاسلوب الصحيح . بيد ان تحديدات الفن لا تتضاءل بأزدياد معرفتنا . فالفن ربما يخضع لتحديدات مختلفة وان له دائما تحديداته من اي نوع كان . فهو بناء متعمد دائما كما انه طفيلي بالضرورة . وانه يستطيع الاشارة بقدر ما يستطيع التلميح والذكر والايحاء . لكنه لاسباب واضحة لا يستطيع انجاز اللا اشتقاقية بينما هذه الخصلة لها صفة العمومية في الحياة فالحياة غير مشتقة من شيء آخر بينما الرواية ولو انها جزء من الحياة التي تعيشها ، فهي مشتقة اساسا .

ان هذه الملاحظات لا تنطبق على رواية التداعي فقط ، لكنها تنطبق على الفلاسفة المفكرين الذين اكتشفوا هذا المجال الجديد . لقد حاول وليم جيمس الذي كتب عن (تداعي الفكرة) في كتابة (مبادىء علم النفس) (١٨٩٠) ان يضع بعض القواعد المعينة لكنه وجد نفسه امام تغير متواصل زئبقي الطبيعة مليء بحشد متراكم من الاشياء والروابط . لذلك اقترح مصطلحين هما (النهر) و (الجدول) غير ان الشعور بالذاتية الانسانية يتحدى واضع هذه القواعد كما ان الشخصية الانسانية ترفض ان تكون اكثر من مزيج خليط متغير من الذوات الكثيرة . وعندما تقرأ جيمس في لجنة تلك المسائل تشعر بانفعاله الشديد وكذلك بفزعه . فالعقل النظامي مخدوع . حسنا .. واذا كان الام كذلك فمن المؤكد اذاً هو وجود حقيقة مهمة عن التجربة وعن وسائلنا لوصفها . ان كل شيء يهدد بالتلاشي وان قدرة الانسانالثمينة علىالسيطرة تصبح هي القدرة فقط على التحمل . ان الترابط المنطقي كما هو في الفن مجرد وهم . وعليه فمن المحتمل ان يعد الفن نفسه اما شيئا غير اصيل بالضرورة (وهو غذاك) واما شيئا بالضرورة (وهو ما ينبغي ان يكونه لحد ما) . ان المرء يستطيع ان يدرك لماذا اكد سي.بي.سنو على اهمية عنوان كل فصل : فالقارىء يجب ان يعرف ماذا يجري . فالمقصود بالفن هو العمل على تنويرنا وليس على زيادة فرص تشويشنا .

لكن الصورة لها جانب آخر . انها ترجع بنا الى طبيعة الفن المزدوجة . فاذا قصد الروائي ان يستنسخ الحياة وجب عليه ان يستنسخها بكل ما يستطيع من الدقة . واذا قصد في الوقت نفسه ان ينغمس ذاتيا (مع قرائه) وجب عليه ان ينغمس ذاتيا بكل ما يستطيع من الرضا الكامل . ان الغرضين منسجمان لكن الغالب في روايات اولئك الرواد : دوروثي ريجاردسن ، جويس ، فرجينيا دولف وفوكس ما دوكس فورد . هو ان المستنسخ يدعي من التشويش ثم يجعل الانغماس الذاتي هذا التشويش شخصيا بحتا . ان توكيد اي.ام. فورستر على (التشويش الذهني الخصب) ودوس باسوس على (المنوعات في عملية مونتاج) ولورنس دريل على (العالم النسبي) عبارة عن روايات معتدلة عولجت كلها بدراية فنية . ان ما اغوى روائيين الموجة الاولى واثمل برجسون واسر اهتمام وليم جيمس هو شيوع حالة التشويش .

لقد بدت رغبة الانسان الى النظام رغبة سقيمة بالمقارنة لما يعج به الكون الفسيح من يخبوء لا ينضب . ان من الغريب ان تجد جيمس وجرجسون ، مقلعا عن عادة الصبغ ، بالمقارنة الىالمفكرين الذينواتتهم الفرصة لهضم الاداء الجديد الخاص بالتشويش ! وعلى سبيل المثال ، يكتب هانز هوفمان من مدرسة هارفارد الدينية في كتابه (الدين والصحة العقلية) :

(كان من الطبيعي تماما ان فكر سيجموند فرويد في بداية عمله بان المظاهر اللاعقلانية للشخصية الانسانية عبارة عن قدرات كامنة خطرة مشوشة . انه لم يخطر على باله بان التشويش نفسه ربما يمثل تيارا حياتيا ايجابيا وخصبا جدا . فالنسبة لقوم (العهد القديم) لا سيما في قصة الخلق ، لم يكن السؤال : لماذا يوجد تشوش ؟ بل الاحرى : لماذا يوجد نظام ؟ فالنسبة لهم ان النظام ثمرة المعايشة اليومية . وبرايهم ان وظيفة الانسان الفريدة من نوعها هي ان يعيش بتماس قريب خلاق مع التشوش وبهذه الوسيلة يجرب ولادة النظام ، ومن المدهش حقا ، ان الاطباء النفسانيين يتبنون هذه المعرفة القديمة .

ان جيمس وبرجسون يشددان على التأكيد على تدفق الحياة . والحق ان الذاكرة يحفظ (اما زمنيا معينا) ، كما تحفظ البديهيات الجلية الثابتة . وان كلا الروائيين لا يقللان من قيمة فعالية الذهنالمحلوحسب، بل انهما يقللان من قيمته كباعث للعزاء والراحة . ان نظرياتهما تمجدان العجز الجنسي والسلبية . وربما هنا تكون بداية البطل اللابطولي الذي يعد التشوش بنظره خطرا بينما هو في الحقيقة خميرة تخلق بشكل مدهش حقا بمكانات النظا م . يجب علينا فقط ان نفكر بعدد الاشياء التي يمكن ان يصيبها الخطأ ما بين حمل وولادة طفل وان نقارن امكانات التشوش في مثل هذه الحالة مع عدد الناس الذين يعايشون (بتماس قريب خلاف هذا التشويش) عن طريق الحصول على الاطفال واننا نستطيع ان نخمن معدل حسابات الانسان للتشوش . ان عملية لها هذا التعقيد المرعب ونادرا ما تخطىء انما هي معجزة اعتيادية . والروائي الذي يجهل هذه الحقيقة ويؤكد على التعقيد اكثر مما يؤكد على النظام النهائي ، انما يضلل مسؤوليته . انه لا يستنسخ بدقة . فالنظام يحصل

احيانا ، وفي احيان اخرى يخلقه الناس . وفي الحالتين ليس بوسع الروائي ان يقدم على تجاهل .

ان من السهل جدا خلق شخصية لا تملك هوية عدا ما يقع لخالقها وليس لها تجربة سوى ما يعكسه هو عليها من دماغه . وتلك حالات وصف مبالغ فيها للمظاهر معروفة لحالتنا البشرية . وعلى اية حال ، فان رفضهما كليهما لا يعني تجاهل طبيعة التداعي ولا الطبيعة الشخصية للتجربة . فلا اللاتشوش الكلي ولا المدرك الكلي يتطابق مع ما نعرفه عن الحياة . ان المشكلة هي ان اللاتشوش ما في منعطف القرن التاسع عشر ، لم تكن له حرية الاستعمال في حالتي التفكير المطلق او الرواية . ولا عجب ان التغير المتواصل طغي على كل شيء . ولا عجب ان اصبح كل شيء ضبابيا .

لكن ايا من وليم جيمس وبرجسون لم يكونا اول من ضرب على وتر فكرة التداعي . كان تشيخوف هو الذي تمكن من فن ربط الحالات النفسية المائعة ، وبذلك بنى قصصه ليس على ما رفض برجسون (كمدركات) ولكن على الانتقالات الوجدانية الشبيهة بتغيرات امواج البحر وجيشانه . اما دوستفسكي الذي غطس في هاوية الذات فقد خرج بأحساس عميق عن تعقد الذهن واستبدايته المفسدة وعن دور الحدث في الشؤون الانسانية . ان كل هذه الامور ـ التعقيد والاستبدادية والحدث ـ ساعدته على تكوين نظرة للانسان على انه اداة مرتهنة . ان مــا نجده في دوستفسكي ليس هو ذلك التدفق العظيم كما هو التعقيد الجهنمي (بالتزام) لكل حالة بشرية . انه يقوم بدراسات خاصة للشيزوفرينيا والحيرة موضحا كيف يلزمنا ان نبذل جهدا متعمدا لكي نربط الاشياء الزئبقية الرجراجة والاشياء البالغة التعقيد بأي دستور . انه يجد ان بعض الدساتير غير عملية ولكنه يؤكد على الحاجــة للمحاولة من اجل النظام .

وفي الوقت الذي يقتحم فيه دوستفسكي المجال ، نجد تشيخوف يتعقب ويقتفي اثره ، ومهما يكن من امر ، فان ترجنيف يطور نظام الترميز الذي يوصل عن طريقه التدفق الذهني . وان كلمات قليلة بحقه غير مناسبــة هنا ، لانه لم يمنح قطعا ما يستحقه من التكريم لما جاء به من تجديد .

لقد اطلق عليه هنري جيمس لقب (روائي الروائي). ويبدو ان هذا اللقب قد انزل هذا الروسي الى مرتبة شديدة الضعف ـ اي الى كمال اشد سطوعا مما يستطيع ان يستسيغه الناس ـ وبذلك اساء اليه . لقد قبل به النقاد ونقلوه الى من جاء بعدهم . وان ترجنيف ، الذي عنون احد كتبه بـ (رسومات رياضي) ما يعد عامة على انه قليل الشأن . وحتى اهتمامه بالسياسة قد افرغ مـن الشخصية الروائية التي زعمها النقاد ملائمة له ، وهذا يعني ، انه كان سيدا في نمنمة الصور ، وشاعرا قاصرا في نظم القصائد القصصية القاصرة وطباخا لتوافه تقليدية ومضادا لتولستوي . في الحقيقـة ، ان ايا من هـــذه النعوت ليس صحيحا . لقد كان ترجنيف رائدا ومجربا ، وهو الذي وضع الاسس لتولستوي ودوستفسكي معا . كان يعني كثيرا (بدقة الانسجام) ، لكن انعامه النظر في الحياة كان مباشرا بلا احجام .

وهنا ، في رواية (الدخان ١٨٦٧) نجد لتشينوف سادرا بعمق في حلم يقظة تشيخوفي حيث ان تكرار (فكرة الدخان) تقوى فينا الاحساس بسرعة تبدل وجهة نظره . وهذا هو ضرب في الرواية التي نجدها احيانا في اعمال ناتالي ساروت (في القبة الفلكية مثلا) وفي اعمال بتشيل بتور (الذي تمنحنا روايته ـ التفديل ـ تجربة السفر اربعا وعشرين ساعة في قطار) . ومهما يكن من امر ، فان ترجنيف يقود الزحام بطريقة تعزوها الى بروست. وفيما يلي لا نجد تحويلات لفظية :

(لقد حدق وحدق . وبغته خطرت على باله فكرة غريبة . كان وحيدا في المقصورة .لم يكن معه احد ممن يعكر عليه وحدته . لقد كرر مع نفسه عدة مرات : دخان دخان . وفجأة خطر له بان كل شيء دخان . كل شيء ، حياته الخاصة ، الحياة الروسية : كل شيء بشري ، لا سيما كل شيء روسي . وفكر : كل شيء بخار ودخان . ويبدو ان كل شيء يتغير باستمرار وتظهر اشكال جديدة في كل مكان ، والاحداث تتتابع ، لكن في الجو هو كل شيء كما هو ، كل شيء يسرع ويهرع الى مكان ما ، وكل شيء يختفي دون ترك اثر ودون بلوغ شيء . ثم تتغير الريح ويندفع كل شيء في اتجاه معاكس . بعدئذ تبدأ اللعبة ثانية ، ذات اللعبة الموصولة ، اللامستقرة ، العقيمة . لقد تذكر كثيرا مما وقع امام ناظريه في السنوات الاخيرة من صخب واضطراب سياسي . فهمس : دخان . دخان . دخان . لقد تذكر المناقشات الحامية والصرخات والجدل في كبريوف والمناطق الشعبية الاخرى ، تذكر الشبـاب والشيوخ ، المتواضعين منهم والاعليين ، التقدميين والرجعيين ، كرر : دخان . بخار ودخان . واخيرا تذكر السفرة التذكارية واسترجع خطب وتصريحات مـن سيكونون ناطقين رسميين وحتى المواعظ التي كان يطلقها بوتوغين .. دخان . دخان . ولا شيء سواه . وماذا عن نضالاته ومشاعره ومحاولاته واحلامه ؟

كل ما فعله الاتيان بأيماءة يأس .

هذا بينما سرى القطار به بلا انقطاع .) (الفصل٢٦)

ان هذه الرواية عن رجل معزول متأمل مهمة في ناحيتين : فهي طبعا تعطينا رواية مبكرة في طريقة التداعي، لكنها تذكرنا ايضا بان ترجنيف كان مهتما بصورة خاصة بطبيعة التجربة المستقطبة ما بين الاغتراب والاستغراق .

وفي كتابه (ذكريات ادبية) بذل ما في وسعه ليثبت بأنه ابن وطني ومغترب له مبرراته في آن واحد . انه لم يحاول التفكير بالفرنسية ، لكنه وجد وطنه دخيلا عليه بشكل مؤلم وانزعج من شدة الخزي ، لان هذه اللغة حيث (الاباء والبنون) و (الدخان) . فتفوق كما عانى من كونه محايدا . ففي (الدخان) سخر من كلا الزمرتين واستطاع ان يدعي تقريبا اي ولاء ثم يضحك منه . بالتأكيد انه من اذكى رجال طبقته القليلة الشأن وان العلاقة تشده برودان لامزتسكي . ولكونه ، قبل اي شيء آخر ، فنان مخلص ، فانه يخلق كثيرا من المناظر الطبيعية . ولانه غير واثق تماما من ماهيته ، فانه يشعر بان هويته الخاصة امر غير محتوم . انه يستطيع ان يكون اشياء كثيرة جـدا لغرض ان يكون كلا واحدا متماسكا وانه يجد المناظـر الطبيعية والطقس متغيرة كتغير ذاته المركبة . واساسا انه مستأصل الاشياء من جذورها ، لدرجة كبيرة لا تجعله يكون مفكرا سياسيا ثابتا . وبالنسبة له ، ان السوداوية المدنية لطبقة اجتماعية مدانة ما هي الامثال آخر على خلط الكون الاعمى للمصائر البشرية . فلطالما خدعنا بالنظام الخالص الذي خلقه في الرواية الروسية ، لان هذا النظام لم يكن احتجاجه الفعال لكامل ضد الحـالة البشـرية ، كما لم يكن وسيلة للتهرب . لقد اشتمل احتجاجه ما يلي: الا استمتع بيومك قبلان يزدرده زحل. كان من الطبيعي تماما ، قبل وليم جيمس وبرجسون ، انه خلق وسيلة للتعبير عن العالم الباطني ، وقبل تولستوي ودوستفسكي اي خلق نموذج من الرواية محكمة كالوثيقة البارعة . ولا عجب ، رغم تمزقه ، انه غالبا ما كتب بشكل ميلودرامي عندما يكون في اقصى حالات انسيابيته . ان الاحساس بالهاوية ، وتفكير شخوصه يتدفق بالحياة وصمودها ، يتفجر على شكل مقطوعات مشحونة بالتداعيات العنيفة كما في المقطوعة التالية المقتبسة من (الدخان) :

(من دون تفكير نبذ كل مستقبله المعقول ، المنظم ، المحتدم . كان يعلم بأنه يقذف بنفسه في دوامة غير مأمونة حتى بان ينظر اليها . لكنه لم يكن هذا هو الذي اقلقه . لقد انتهى واستقر على هذا الامر ، ولكن كيف يمكنه ان يظهر امام قاضية ؟ وااذ كان له ان يقابل قاضيا حقا . ملاكا ذا سيف رهيف ـ سيكون الامر اسهل بالنسـبة لقلب مذنب .. لكنه كان هو نفسه الذي ينبغي ان يغمد السكين في . . . يا للبشاعة : لكن التبرأ والتخلي عن الآخر والافادة من الحرية الموعود بها والمتعارف عليها كحـق له . . . كلا . . كلا . . انه يفضل ان يموت . كلا . انه لا يريد مثل هذه الحرية المقيدة . انه يفضل الغوص بكل سرور في التراب لو ان هاتين العينين حدقتا اليه بمحبة) .

ظهر ذلك في سنة ١٨٦٧ . واسلوبه لم يكن جديدا علينا . اننا بالطبع يجب ان نميز بعناية بين مناجاة النفس وبين التأمل المكتوب ، بين ما يقال لمحاور وبين ما يفترض ان يسمعه مشاهدو المسرح مصادفة ، بين الانسيـاب المتسلسل منطقيا وبين ما هو ضده ، بين الانسيـاب النحوي وبين الانسياب الذي هو عبارة عن طلاء مـن التعابير الجديدة المتحدية لكل الاحوال النحوية . وعندما يستخدم الانسياب كترميز ، يكون اللجوء اليه لتكـوين اشكال لا تحصى ، لا فائدة من محاولة تصنيفها الان . انما نستطيع فعله هو ان نثبت ما فعله روائيو مفتتح القرن العشرين بحكم اعادة بشرية قديمة ، آلت ايضـا وبانتظام الى ان تكون اسلوبا ادبيا .

وتخمينا ، ان تداعي الوعي على هذه الشاكلة قديم قدم فكر الانسان . ان الباحث اعمق عن الحقيقة هـو الوحيد الذي يروم ان يعرف متى استخدم هذا الاسلوب الاولي لاول مرة . لقد وجد هذا الاسلوب خطوته دائما لدى المحدثين الجوالين والمفكرين غير المتروين . فمـن خصائص الوعي ان يتداعى بأفكار او صور متدخلة حينا ومنسابة بحكمة حينا آخر ، فكرة بعد فكرة ، او صورة السكين في . . . يا للبشاعة ! لكن التبرأ والتخلي عن الاخر تلو صورة . وفي كلا الحالين ، غالبا ما يربكان المستمع . لكن محاكاة التداعي بكلمات غالبا ما يعوض سلبية التأمل الخاص بمغزى مؤثر خلاق يفرض عليه ان يكون تداعيا مترابطا . بذلك يصبح اسلوبا بدل ان يكون سلوكا وعليه يمكن اعتباره انحرافا .

ان النقطة المراد توضيحها اذا هي ان محاولة الربط في تداعي الوعي لم تكن شيئا جديدا حتى في روايـــة (دوجاردات ـــ) الموسومة بـ (اكاليل الغار) ما كان جديدا انما هو

المحاولة التي قامت بها فرجينيا وولف وبروست وجويس حيث بنوا روايات كاملة على هذا الاسلوب. وان عدم وفاء هذا الاسلوب بالمدام في نهاية المطاف كوسيلة تركيبيه يعني فقط ان اسلوب تداعي الوعي ، كالمظهر الخارجي لابد انه جزء منا . وان هذه الاداة البارعة لا تستطيع تحويله ولا تحويل المظهر الخارجي في كل واحد . هذه هي المناقشة التي اود متابعتها هنا ، بدء من عدم كمال التداعي الى الروايات اللانفسية غير لكاملة لروب كريبه على حد سواء. فانا اعتقد بان الرواية يجب ان تندمج بأكبر عدد ممكن من اراء الانسان وان اندماجا كهذا معقول جدا في اسلوب

الرواية النهر الذي يمارسه (ولوليس بنجاح ثابت) كل من بروست ولورنس داريل .

ان عقول الناس تذعن عادة الى التغير لفترات سحرية قصيرة . فليس ثمة حاجة للاقتباس من هيراقليدس او لاستكشاف (المتعدد والواحد) فهناك امكانيتان كامنتان في تيار الوعي الانساني المناسب هما : السماح للعالم الظاهراني المتنوع بان يرمي بثقله الكامل ليهب الوعي شعورا شاملا بينما يمنح العقل استرخاءه ، او (كما يستطيع المرء ان يصبر بأرخائه عضلات عين واحدة) الرؤية بلا نظر ، وهي الحالة التي لا يكون فيها اي شيء بؤرة التركيز لكن المرء لديه احساس ضبابي بالاشياء .

انه من السهل جدا الخضوع لتيار الوعي ان بداخلنا او ما حولنا ، فالمشكلات تنشأ عندما نحاول ان ننشىء (بكلمات في الذهن او على السودف) بنيتها ، لا على شكل نوعية مزجية فقط ، بل في تفصيلات . وهذا يعني ان تحاكي بلا اتساق بالكلمات فعالية غالبا ما تكـون لا متشوشة . وان من المستحيل تقريبا ان نمتدح (دقة) مثل هذه المحاكاة . وجل ما نستطيع فعله هو الاشارة الـى الثغرات والروابط الواضحة المرتبطة بروابط زائفة او الاحوال المضللة والمبالغات الاعتباطية . وعندما يظهر ان ما يعرفه الواحد منا كعادة هو اسلوب ادبي، سيضطر الواحد منا ان يعتمد في مقاييسه على تجربته الخاصة التي لا توصف . بعد هذا كله ، ما هو الفرض في تمحيص (دقة) رواية (آ) المكتوبة بمقارنتها بوصف (ب) المكتوب ايضا ، بتجاربه الخاصة المشابهة ؟ اذا انا حاولت ان احدد تحديدا تاما درجة (التشابه مع الحياة) في رواية (آ) ، فان نوع المعلومات التي احتاج اليها اكثر من غيرها هي بالضبط من النوع الذي ليس له مكان او اهمية في اطار الكلمات . لان تيار الوعي ليس مماثلا لفعالية تكوين المدركات كما انه ليس منفصلا بوضوح عن تلك الفعالية . وعليه فالصعوبة الكبيرة هي الاعتراف بان ذلك الاسلوب ربما يشبه التيار بشكل غامض وانه يوحي فقط بتجربة لا منطقية من الصعب جدا محاكاتها بالكلمات اكثر من وصفها . وان الناقد المزود بأطلاعه على الطرائق المختلفة التي مارس بها الكتاب هذا الاسلوب يستطيع ان يجري مقارنات ادبية فقط . ان السؤال الرئيس (كم دقيقة هي محاكاة هذا الاسلوب) لا يمكن الاجابة عنه .

وهذا هو بالطبع احد الاسباب التي اصبح فيها هـذا الاسلوب ذائع الاستعمال ، واننا مستعدون لان يكون مع الاسلوب الذي يقنعنا حيث لا نستطيع ان نحقق اكثر من ان ندع تمتدح وصفا مشوها للاشياء الواضحة غـير المقلدة .



أصداء

علي خيون الناصري

اصداء

في هذا المساء او في اي مساء آخر حين يعود الى البيت ، مجتازا الازقة الضيقة ، ناقلا خطواته بصعوبة بين البقع الملاءى بمياه آسنة خلفتها الايام المطرة ، ينتابه شعور طاغ بان ايامه تركض دون معنى وستنتهي بسرعة ، ويضمه التراب ، بينما تعج في صدره مئات الاماني التي لم يتسن له تحقيقها .

وهمس لنفسه بما يشبه الانين : ـ

ـ «انه عمر طويل يا حميد ، ولم تبق غير ايام قليلة ، وينتهي كل شيء .. يختفي هذا الشبح الذي يتحرك دون ان ينتبه اليه احد» .

واضاف : ـ « سيتحدث الجيران عني قليلا بعد موتي او يتجاهلونني تماما فأمضي كأي شيء آخر» .

كانت البيوت التي الى جانبيه قميئة ، متعرجة كقرية جبلية ، وكان عليه ان يجتاز ثلاثة ازقة ضيقة ليشرف على بيته الذي يواجه خلاء موحشا يمتد الى مسافة بعيدة يتذكر انها كانت تضم مقالع لصنع الطابوق قبل ان يتم نقلها على جانبي الطريق المؤدي الى «التاجي» فظلت حفرا مقفرة انكمشت ازاءها البيوت على بعضها لتألف أزقة ضيقة جدا .

عندما ادرك الباب الخشبي الواطيء ، لم يطرقه او يدفعه بيده كما يفعل كل يوم ، بل وقف قليلا ينصت الى اصوات تأتيه من الداخل ، وقال مبتهجا : ـ

ـ انها زوجتي ومعها اولادي الصغار .

وارهف السمع مقتربا من الباب اكثر من ذي قبل ، فاختلفت ابتسامته فجأة ، وبدأ على وجهه اهتمام خاص ، وقال باستغراب : ـ

ـ هذا صوت امي .. ما الذي جاء بها اليوم ؟ ! هل حدث شيء ما ؟ !

كان يعرف ان مجيء والدته من البصرة ، امر غير اعتيادي ، ذلك لانها لم تقدم في مرة سابقة الا وهناك ما يشغلها في قريتها البعيدة المنزوية بين اشجار النخيل ، وفي كل مرة كان يجلس امامها يستمع الى حديثها الذي ترويه بشكل فاجع ومؤثر .. وهي امرأة كبيرة اعتدى



عليها الزمن فأحالها الى كومة ضعيفة لا حول لها ولا قوة ، كان يستغرب احيانا كيف تستطيع هذه الكتلة القديمة من الدم واللحم ان تتحدث وان تسافر وحدها وان تحفظ الاحاديث وتنقل ما يجري بتأثر والم عميقين : ــ

« ــ ابوك انتهى يا حميد .. فقد بصره وصار عاجزا حتى عن اداء الصلاة في الجامع القريب .. » .

« ــ خذه الى مستشفى الرمد يا حميد .. لعل الله يجعل في ذلك سببا فيستعيد نور عينيه .. » .

« ــ صرنا نقتات على صدقات الناس المحسنين يا حميد .. لماذا لم تذكرنا بمبلغ بسيط يا ولدي .. هل نسيتنا وما عدنا نخطر في بالك ؟ ! » .

« ــ لماذا لم تزرنا يا حميد .. هل البصرة بعيدة الى هذا الحد ؟ ! » .

كان حميد يصفن او يهز رأسه بأسى ، وكان يبكي احيانا او يترك البيت ويمشي قليلا في المسافة المظلمة الخالية ، او يقصد محطة «الكاظمية» القريبة حيث يبصر مرور القطار الصاعد الى الموصل ، ويتابع بقية المودعين الذين يعودون غالبا وعلى وجوههم شيء من الحزن او الدموع .. ثم يعود ليندس في فراشه وينام ، وفي اليوم التالي يضع في يد امه بضعة دنانير ثم يحجز لها مقعدا في القطار النازل ، لكنه في تلك المرة لم ينم ، ظل يبكي بصوت مفجوع ، وكانت امه تلطم خديها وزوجته واطفاله يصرخون بفزع ، وكان الليل مظلما وكئيبا اكثر مما ينبغي : ــ

« ــ حميد .. كان ابوك يتمنى رؤيتك قبل ان يغمض عينيه لاخر مرة ، صاح بكل صوته : ــ حميد .. حميد .. فانتفض جميع الركاب في العربة وتحلقوا حولنا ، جلس بعضهم على الارضية وراحوا يتاملون وجه ابيك الذابل الذي بسط عليه الموت صفرة داكنة ، وبعد ساعة قال رجل وقور : ــ لقد مات ، لا تخافي يا امراة ، سيصل القطار السماوة ، وسأنزل معك ثم نتدبر امر المرحوم . وخاطبني رجل آخر : ــ سأتي معكم ايضا ..

وجمدت في مكاني ارصد الهلع في عيون الركاب كأنهم لم يروا ميتا من قبل او لم يمر باحدهم مصاب اليم .. » . سأل حميد نفسه : ــ ترى ما الذي حدث هذه المرة ؟ !

وقال : ــ لعلها سئمت حياتها الوحيدة هناك كنبتة برية ، فجاءت نهائيا لتسكن هنا . غير انه تذكر انها رفضت ذلك في مرة سابقة حين اشار عليها بان تجيء الى بغداد وتغادر القرية التي لم يبق فيها شيء تنتظر قدومه غير الحسرة والالم والوحدة القاتلة : ــ

« ـ حميد .. تطالبني امي ان اترك القرية التي انجبتنا جميعا ، ونهضنا فيها شامخين مثل اشجار النخيل ..

ـ ولكن لا شيء بقي لنا هناك يا امي .. لا شيء ..

ـ بقيت اشياء كثيرة ، اشياء عزيزة كثيرة ..

ـ بضع نخلات لا تضر ولا تنفع ..

ما الذي حصدته بعد هذه الغربة يا حميد ؟ ! ستموت وحيدا لا تجد من يسير وراءك .

ـ ابي مات وحيدا في قطار مارق ..

ـ كان عليلا واراد ان يراك ، لكنه اغمض عينيه قبل ان نصل ..» .

صمت حميد بعدئذ ولم يقل شيئا ، كان يعرف ان رحيله تم في زمن آخر لم يكن له خيار سوى ان يرحل وان يفض طرفه خجلا عن قريته وارضه ومعارفه . . ويظل طيلة سنوات الغربة يسمع ازيز سعف النخيل يئن في صدره عذابا وحسرة او كوابيس مرعبة تحيل ساعات الليل الطويلة الى سهر مضن ، اما النهارات المتعبة ، فتنسلخ بين سيارات النقل لكبيرة ورزم الطابوق الثقيلة التي تسحق ظهره وتضغط على فقراته الناتئة التي لا يهدأ صليلها طوال الليل .. ويظل يستمع الى صوت زوجته الراعش : ـ

« ـ حميد .. لماذا لا تطلب من صاحب العمل ان يعطيك اجازة لترتاح فيها بضعة ايام ..

ـ سيقتطعها من اجرتي ..

ـ اتركه .. لست مضطرا للعمل معه ..

ـ سيجد كثيرين غيري .. سينكر وجهي وينسى انه عرف حمالا يدعى : ـ حميد سوادي ..» .

وفكر حميد وهو مايزال يقف عند الباب ينصت الى احاديث عائلته ويسمع صوت امه المتعب ، فكر بأنها ستنهض فزعة يدفعها شوق سنة كاملة لم تره خلالها ، ستشمه بعمق وتمرغ وجهها المتغضن في طيات سترته المتربة ، ويستكين بين يديها وهي تتمتم كالمأخوذة : ـ (حميد .. حميد ..) وقال في نفسه وقد سيطر عليه شعور مفعم بالحنان والمحبة لوالدته : ـ

ـ « انني اخطىء اذ اترك والدتي وحيدة تذكرني وتبكي تفترش حصيرتها العتيقة في باب الدار وتحدق في بساتين النخيل السامقة امامها تعصف بها الريح وتحوم في اجوائها طيور ضالة .. امر محزن ان تنادي تلك العجوز ابنها الوحيدة فلا يجيبها احد .. ما الذي سيقوله الناس عني ؟ ! سأحسم الامر اذن ، اجمع اثاثي القليل واولادي وارحل اليها ، اقبل يديها ورأسها وعينيها وقول لها : ـ لقد عدت يا امي .. لن اتركك وحيدة تفترسك الذكريات ويلتهمك الاسى . . نعم . .

سأحسم الامر .. سأفاتحها بالموضوع الليلة . .

سأجبرها على الكلام .. لن ادعها تصمت او تتهرب من اسئلتي : ـ

ماذا تبتغين ؟ ! هل اعود معك ؟ ! ام تجيئين معنا بشكل نهائي ؟ ! ولا تسأليني لم هذا الاصرار ، وما سر هذا الامر .. فليس في صدري اي لغز ، وليس في قلبي غير الم ممتد كعواء حيوان جريح . لن اتركك تموتين في القطارات الراكضة بين المدن البعيدة تفترسك عيون الغرباء ، لا لن يحدث ذلك ، وسأكون وانت معي شخصا آخر يختلف عن «حميد سوادي» الذي تعرفين .

لن ادع احدا يسخر مني او يذلني بهذه الصورة المهينة ، انظري وجهي كيف لوحته نيران «الكورة» ، تحسس ظهري الذي تآكل بفعل الطابوق الصلب المحروق ، قررت ان ابدأ منذ الغد ولن اتراجع ..

سأحدثك عن رغبتي الجديدة وينتهي كل شيء .. انني اشعر بفرح عميق الان ..» .

سمع حميد وقع اقدام تقترب منه ، احس وقفته امام الباب ربما ستجلب الشكوك ، دفع الباب ودخل دون ان يلتفت وراءه ، كانت زوجته تجلس مع اولادها تحدثهم عن شيء ما .. قال لها بصوت مضطرب : ـ

ـ اين والدتي ؟ !

ـ والدتك ؟ !

ـ نعم .. سمعتها تتحدث قبل لحظة !!

استغربت زوجته الامر ، وبسطت كفيها دهشة حائرة كأنها تنفي عن نفسها تهمة ، ولم يقل حميد شيئا آخر ، فقد احس بانه تعب جدا ، وانه بحاجة الى ان ينام .

بكائيات الحوت



فاروق يوسف

حوت ١

صنعت كل اخطائها
ومضت
مثلما يفعل الاخرونْ
لمست عشبة ،
كنت أحسبها ظلها
ما اكتفت ،
هل يرافقها الغيم ظلا
وتنساه بين الظنونْ
بينما يعبث الاخرونْ
بالرمادِ ،
فاعذرها تصطفي قلقي حلما .
وتزيد من الشك
ما تركته على المنضده
كتاب كخاتمها لامع ونظيفْ
وكف تشير اليّ

حـوت ٢

دون أن أسـتدير
صـار خلفـي
حبها قـادم كالليالـي
حبها مفـزع
هل يفـز السريـر
والمناضـد
والكتب المتعبـه
هل تفـز النجـوم
وأنهض وحـدي
بينمـا الاتربـه
تنقـدم ،
وحـدي
حبهـا يستدير الي

حـوت ٣



اقتربـوا ،
ان يـدا تتطلـع
يثلجها ما يـستنفر من أسماك
وعصـافير الفجـر ، واريكـة مائلة في الحجرات
فالساعة ما زالت تعمـل
والحـراس ملائكـة
ينتزعـون من الطرقـات
ابـواق الحجـر الحالـم ،
ان صـادفت الغيمـات
شـجراً ، خطفتـه
وان صـادفت الغيمـات
حرسـاً اخذتهـم
فالغيمـات
يجلسـن على الشـاطىء
قبل الفجـر ومثل العربـات
يرحلـن • اقتربـوا
ان أياديهـم تتطلـع

حوت ٤

هوى على الاناء بالمطر
هوى على الاناء بالغيم
هوى بالشعر
فانهدم الاناء
سيدتي
قلت ضعي يديك
بين يديّ وانمحي
الاناء بيتنا
الاناء بيتنا
الاناء بيتنا
الاناء .

حوت ٥

حين قلتُ هي المعجزه
غادرتني الغيوم
غادرتني السماء
كنت انظر عبر الفضاء
ربما عبرت
غير اني
احدثني طيعا
انها المعجزه
والربيع المفاجىء
والقدر المفجع .

حوت ٦

اخبرتك ان الحب
يغرقنا
هل يتمسك عشب بي ؟
هل يترفق غيم بثيابك ؟
اخبرتك ان القلب
منتهك كالشطآن ،
ولن يحميه الحب .

حـوت ٧

اتأتين ، غارقـة بالضـباب°
وابصـر نصـفك
ان الصـبايا تنشــقن نصفك مثل العبير°
انا كنت أحملـه
كتبـا وثيـاب°
وينسـى الموظف إسـمك
ينسى الموظف إسـمي
ونسـجن في غرفـة واحـده°
ونضـطر ان نرتـدي الاضـطراب°
جديرين بالحـب ،
هل لوحت لبنيهـا الريـاح°
وهل مسـنا البـرد قبل الصـباح° ؟
فصرنـا
جديرين بالاكتئـاب° .

حـوت ٨

قلت للمتعبين
اننـي ذاهب للزفـاف
انه الفعـل نفسـه
ما اسـتراحوا
ولا عرفـوا

اننـي ما أزال°
اراقبهـم متعبـا ،
ووحيـدا ،

كمـا عرفـوا
صـيفنا واحـد ، والمنافي
نفسـها أخذتنـا
ومـا زال في وسـعنا
ان نحـنٌ ولـو مـرةً للجنـون°

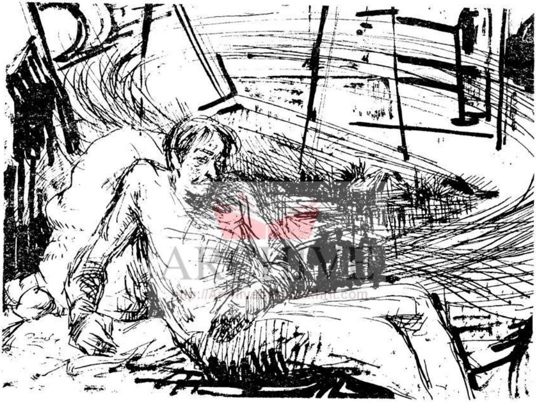
حـوت ٩

نفســـي
قـادرة ان تمحـــى
وتشـــك°
قـادرة ان تغـرق في النـــوم
وتستيقظ بين الاحجـــار°
قـادرة ان تفـزع بالـورد
كمـا تفجـع بالشـــوك°
قـادرة ان تتمشـى قربـي
وتقيس لـــي الـدرب°
قـادرة ان تنـزع عنـي وهم الحب°
نفســـي
هـي اخـــرى •

حـوت ١٠

أكلمـــا كرهت صـــيفا
وانحسرت موهنـا بالحب°
تبتـدىء الموجـة بأتجاهي
مســـيرها ،
تتـرك فوق الشـفة العانس°
ما يفجـــر الغيمـــة
وســـط العشـب اليابس°
أكلمـــا كرهتُ
تأتـي النافـــذه°
مفتوحـــةً ،
أو يُمـلأ الافـــق°
بالاســـيجه°
أكلمـــا غـادرت قلبـي
مثقـــلا بالذنـــوب°
تحملنـي خطيئتـي
وغيمـــة برفقتي
كي أُنبت الاعشاب فوق الشـفة العانس° •

الصبي والعجوز



■ محمد سمارة

على حافة النهر ،كان صياد عجوز يقف وحيدا . ولم تكن النوارس التي اخذت تغوص الى صفحة النهر ، وترتد زاعقة قد كفت عن الزعيق بعد . راقبها الصياد وهي تتعارك في الفضاء ، متأملا اجنحتها الفضية التي اخذت تنثر حولها رذاذا مائيا يتوهج تحت اشعة الشمس الدافئة . وقال : حتام ستظل هذه المعركة دائرة ؟ ثم اردف باسما : ولكن لا بأس . لا بأس . فهي تمارس طقوسها اليومية على اية حال . ورأى الى السمكة الصغيرة ـ سبب العراك ـ تفلت من المناقير المشرعة ، وتتلوى في الفضاء كدودة صغيرة ، وتسقط في النهر . ابتسم الصياد ، وتخيلها تنظم الى مجموعة السمك تبحث عن شيء تقتاته كأن شيئا لم يحدث . وبدت السفن الراسية على الجانب الاخر وهي تنفث دخانها الاسود كما لو كانت حيوانات خرافية محنطة . تأملها الرجل مبهوراً ، وقد شعر بتلك الرهبة الغامضة التي تمتلكه احيانا اذ ينظر الى تلك الهياكل السود الضخمة . هيا كل تنتصب كأعمدة جبلية ، فيستمع الى هدير مكائنها تحت الماء ، ويرى الى الموج اذ يندفع بعنف الى الشاطىء مبللا ساقيه

العاريتين . فكان يبتعد متذمرا ، حاملا عصاه ذات الصنارة ، وقد خيل اليه ان الدنيا ستفرق . احيانا يرى بعض السفن وهي تغادر المرفأ ، واخرى ترسو ، حيث يلوح على الاثر عشرات من الرجال يصعدون الى السفن الراسية ، ويبدون فوق ظهرها كمجموعة من النمل . لفترة تزمجر المكائن ، ويندفع الموج ، وتنطلق اعمدة الدخان . وما هي الا لحظات أخر حتى تنطلق الهياكل الضخمة مبتعدة . يظل الصياد يرقبها بهدوء ، شارداً ، ناسيا الصنارة في الماء ، ويتساءل مبهورا : ولكن اين تذهب هذه السفن العملاقة كل يوم ؟ !

بعد قليل ، وكان الصياد يستعيد ذلك ، ظهر فيما وراء الهضاب القريبة الواطئة صبي ذو عينين خرزيتين ، حليق الراس ، يحمل بيده حقيبة جلدية متهرئة ، وكان يلهث . توقف الصبي حذاء الصياد ، وراح يتأمل الفلينة الطافية . قال : انها تهتز . لم لا تسحبها ؟

فوجىء الصياد . التفت الى الصبي الذي لم يكن قد رآه بعد : يا الهي . من اين خرجت ؟

لم يجب الصبي . اشار الى الفلينة . قال : لكنها تهتز .

رفع الصياد الصنارة كالمخدر ، وكانت فارغة الا من طعم يتدلى من طرف الخيط .

ابتسم الصبي : هل انت صياد ؟

تردد الصياد . نفث سحابة من دخان لفافته ، وتأمل قدمي الصبي العاريتين ، وراسه الحليق ، ودشداشته المتسخة . قال : انك تلهث . لماذا ؟

ـ كنت اطاردها . لقد كانت فراشة ذات الوان مغرية.

قال الصياد مندهشا : وهل طاردتها حتى هذا المكان ؟

ـ ليس تماما . لقد افتقدت اثرها فقط . كنت كلما قاربت ان اقبض عليها رفرفت مذعورة .

ـ ولماذا فعلت ذلك ؟

ـ انها هواية . اليس جميلا ان نلصق الفراشات في دفتر ، ناظرين الى الوانها الزاهية ، وغبار اجنحتها الطحيني الابيض ، متأملين كل صنف . لقد قال المعلم ان ذلك يخلق فينا حب الاستطلاع .

ـ ومن اي صنف كانت ؟

لوح الصبي بيد حائرة ، وراقب باندهاش نورسا غاص الى النهر ، والتقط سمكة صغيرة ، وارتفع محلقا . هتف الصبي معجبا ، ودار حول نفسه بمرح ، فانتفخت دشداشته ، وكان الصياد يرقب ذلك ويبتسم . قال : من اين جئت ؟

ـ من تلك القرية .

والتفت مشيرا باتجاه بيوت طينية صغيرة ، تلمع رؤوسها الصفيحية عند الافق .

استدار الصياد ، وظلل عينيه براحة يده . تأمل



البيوت باسما : آه . يالك من ولد محظوظ . هل انت تعيش هناك حقا ؟ ان قريتك تشبه عقدا صغيرا من اللؤلؤ . ولكنك ابتعدت كثيرا عن قريتك . الا تخشى الكلاب ؟

ـ لكنني استطيع ان اعود . لقد جئت بمفردي .

ـ هل انت هارب من المدرسة !

فوجىء الصبي . اخفى حقيبته خلف ظهره . وراقب الفلينة اذ هي تتموج فوق سطح الماء . قال : لكنني شاطر في الدروس . هربت لانني مللت فقط .

القى الصياد لفافته ، وراقبها وهي تطشطش في الماء ، ثم تناول من علبة صدئة لفافة اخرى واشعلها . قال : لقد كنت في يوم ما اهرب مثلك . والنتيجة انني نسيت حتى حروف الهجاء .

ـ لكنني اعرفها جيدا . انني في الصف الرابع . هل كنت انت في الصف الرابع ؟

ـ اوه . كلا . كلا . فايامها لم يكن اي صف اطلاقا. كنا نجلس على الارض ، ونكتب بقطع من الحجارة . وفي بعض الاحيان نتبول على انفسنا دون ان ندري .

كركر الصبي ، واقترب من الصياد ، وقد شعر بشيء من الالفة وجلس . على الشاطىء الآخر ، كانت

كتل الدخان الضخمة تخرج من فوهات السفن العريضة لتؤلف اشكالا مبهمة وتذوب . حين هدرت ماكنة احدى السفن تحت الماء ، وزعقت ، خيل للصبي انها حيوان خرافي يجأر . وكانت النوارس ما تزال تصخب في الفضاء ، مرفرفة باجنحة بيض ، ناشرة اقواسا من الرذاذ المتوهج . وكان الهواء الربيعي الرطب يأتي من جهة الشرق ، مشبعا برائحة القداح ، ورطوبة الاعشاب ، فيما ظهر على امتداد الافق ـ خلف الصبي والصياد ـ عشرات من اشجار البرتقال الضخمة . اشجار تتضاءل رؤوسها كلما اقتربت من الافق حتى تتحول اخيرا الى نقطة خضراء متوهجة .

قال الصبي : ان الصيد مهنة لذيذة . هل تصيد كثيرا من السمك كل يوم ؟

لم يجب الصياد . نظر باهتمام الى الفلينة التي اخذت تهتز ، ثم مالبث ان سحبها . واذ خرجت فارغة ، ضحك بفتور : يبدو ان لدى السمك من الذكاء ما للانسان هل تصدق انني لم اصطد ولا حتى ضفدعة منذ ساعة ؟

ضحك الصبي ثانية ، ولوح بحقيبته : ربما كانت هذه البقعة خالية من السمك . هل انت صياد ؟

وضع الصياد طعما جديدا في الصنارة : ليس تماما . انني اولا احصل على وجبة غدائي الشهية . وما يتبقى فهو للبيـع .

ـ وهل يكون غداؤك كل يوم سمكا ؟

ـ آه . انها الوجبة الاثيرة لدي . فحين اقف في المطبخ ، انظر الى السمك وهو يلبط في المقلاة ، اشعر كما لو انه ما زال حيا في الماء . انها متعة ان تنظر الى ما اصطادت صنارتك فيما يملؤك الاحساس بعدم الخيبة .

ـ ولكن لم لا يقوم بذلك سواك ؟ اعني يساعدك في البيـت .

ـ ومن هو الذي يقوم بذلك ؟ لقد كبروا جميعا وانصرفوا الى زوجاتهم . اما هي فقد خلفتني وحيـدا منذ سنوات .

ـ من هي ؟

تردد الصياد . نظر الى الصبي الذي كان يتامله هو الاخر : حسنا . انها زوجتي .

ـ واين ذهبت ؟

ـ لقد ماتت .

صفن الصبي برهة . نظر الى وجه الرجل المتجعد ولحيته البيضاء ، وتساءل فيما اذا لم يكن ثمة من يسأل عن هذا الرجل لو غاب عن البيت ، او لم يذهب الى الصيد ؟ وفكر في لذة ان يكون الانسان حرا من كل قيد . حرا تماما . وقال : حسنا . ان امي ميتة .

انتبه العجوز . التفت الى الصبي الذي بدا شاردا ، وقد ترك حقيبته تسقط الى جانب . قال : منذ متى ؟

ـ في السنة الماضية .

ـ وابوك ؟

ـ انه في الحقل كالعادة . يذهب في الصباح ولا يعود الا بعد العصر .

ـ ومن يعتني بك في البيت ؟

ـ احيانا ابي ، واحيانا اخرى عمتي .

ـ لكنك تجد من يرعى شؤونك على اية حال . هل تدري انني اقوم بكل شيء وحدي ؟ انني انهض صباحا لاكنس الغرفة ، واعد طعام الفطور . وفي الغداء والعشاء افعل نفس الشيء . اما غسل الملابس فانني اقوم بـه وحدي ايضا . هل جربت ان تقوم بذلك وحدك ؟

ـ انني اعرف ان اقلي البيضة فقط . وقد قالت عمتي انني اذا انتبهت اليها وهي تطبخ ، فانه سيكون في مقدوري ان افعل مثلها تماما .

ـ ذلك صحيح . ففي البداية ، وحين وجدت نفسي وحيدا ، قلت ان ذلك سيكون شاقا بالنسبة لرجل مثلي . وكنت ادور في المطبخ كسمكة خرجت من الماء لابحث عن علبة الكبريت اوكيس الطحين . لكنني استطعت فيما بعد ان افعل كل شيء دونما تعب .

ـ وهل حزنت كثيرا حين فقدتها ؟ اعني زوجتك .

ـ لقد حزنت .

ـ وهل شققت ثيابك وبكيت ؟

ـ يا الهي . ولم ذلك !

ـ لكنني بكيت امي ، وشققت ثيابي حين رأيتها مسجاة امامي ، فيما عيناها البيضاوان تشخصان اليّ .

هل تراها كانت غاضبة مني ؟

ـ كلا . ولماذا ؟

ـ ربما لانني كنت اتهرب من المدرسة ، او اتعقب الطيور دون ان استمع الى نصائحها بالكف عن ذلك . اتراها صفحت عني ؟

هتف العجوز : اجل . ولا شك انها كانت سعيدة وهي تراك الى جانبها .

* * *

لم يكن الصبي والعجوز قد كفا عن الحديث بعد ، او التعليق حول الصيد والنوارس التي مافتئت تزعق صاخبة . وكانا قد انتقلا الى مكان آخر حيث جلسا على صخرة مرتفعة ، وقد اوليا اقدامها في الماء ، فبدوا من بعيد كطيرين مهجورين . وكانت الريح الربيعية ما تزال تهب هادئة من جهة الشرق مشبعة برطوبة الاعشاب ورائحة القداح . وقد فكر الصبي في روعة ان تمضي النهارات هكذا : هواء ربيعي ، وبواخر عملاقة تروح وتجيء ، ونوارس تزعق دونما انقطاع ، ونهر يجري . وقال ناظرا الى المياه الجارية هل هذه البقعة عميقة ؟

اجاب العجوز : اجل . انها تغرق جملا ان شئت .

ـ ولكن الا تخشى الغرق ؟

ـ من ؟ انا ؟ ولماذا ؟

قال الصبي : هل انت تجيد السباحة ؟
تردد العجوز . قال : كلا

حملق الصبي : وكيف ذلك وانت صياد ؟!
اشعل الصياد لفافة جديدة . قال : حسنا . انه الشيء الوحيد الذي ندمت حقا لاني لم اتعلمه .

تأمل الصبي الفلينة التي لم تهتز بعد . والمياه التي سكنت بعض الشيء ، وهمس : هل فكرت بان هذا النهر سيتوقف يوما عن الجريان ويجف ؟

تفاجأ العجوز : ياالهي ! ولماذا يجف ؟ انه يجري منذ مئات السنين . بل قبل ان يكون ثمة اناس ومـــدن وعوالـــم .

ـ لكنني تخيلت الان نهرا جافا فيما السمك الميت يرقد في القاع ، وقد شخصت عيونه الحمر الى اعلى .
ـ ولكن لماذا ؟ !

ـ لا ادري . ربما لانني تمنيت ذلك اول مرة وانـــا ارى امي تدفن في المقبرة قرب النهر . لقد خطر لـــي ساعتها ان المياه ستدخل من تحت القبر ، وتغرق امي . وفيما نكون نحن في البيت تكون هي شاخصة العينين ، رافعة يدين مستغيثتين دون ان يكون ثمة مـــن يسمعها .

وتردد الصبي لحظة وصمت. تأمله الصياد بدهشة.
قال : كم لك من العمر ؟
ـ ثلاثة عشر عاما .

ـ رباه . ولماذا تتعب راسك ؟ هل تدري بماذا افكر انا اذ اتهيأ للنوم ؟ انني انظر ، من خلل الظلمة ، الـــى ثيابها المعلقة على المشجب ، وكنت قد تركتها على حالها ، واقول ربما هي ستعود في يوم ما لترتدي تلك الثياب ، وتتزين ، حيث نتحدث فيما نحب : لقاؤنا الاول ، ويوم زواجنا ، وذلك البيت الذي كنا نخطط لبنائه . وحين اصحو من تهويمتي ولا اجدها . اقول ربما هي ستعود في يوم آخر . وما هي الا دقائق حتى اغفو . هل فكرت يوما ان امك ستأتي لتقبلك ؟
ـ كلا . انني افكر انها حزينة تبكي .

ـ ولماذا ؟
ـ لكنها امي . الم تفعل انت ذلك ؟

ـ حسنا . لقلد نظرت انا الى زوجتي بألم ، وحملتها حيث القبر ودفنتها ، وعدت الى البيت . هل كـــان في مقدوري ان اعيدها الى الحياة ولم افعل ؟

وران الصمت برهة ، وكانت الريح الرطبة قـــد اخذت تهب هادئة ، وكان الصبي ينظر بين لحظة واخرى الى البيوت الطينية التي ما فتئت رؤوسها تلمع عند حافة الافق . وتساءل فيما اذا كان ما يقوله هذا الرجـــل صحيح ؟

وراقب البواخر التي كانت تتهيأ للرسو ، ومجموعة الطيور التي تؤلف في الفضاء مثلثا يتجه الى مكان مـــا ، فيما اصواتها الموحدة تأتي واضحة (قاق . قاق قاق) واجنحتها تخفق بهدوء ، وتنعكس عليها اشعة الشمس ، نتبدو كقصاصات من الورق الملون . وهمس : من اين لهذه الاجنحة القدرة على الاستمرار ؟ وكانت الطيور قد اصبحت بعيدة جدا . فراشات تذوب بين الغيوم ، بينما ظلت الاصوات تأتي واضحة (قاق . قاق . قاق) راقبها الصبي بصمت حتى اختفت . اشار باتجاهها : هل هي تعرف الى اين هي ذاهبة ؟

اجاب الصياد دون ان يلتفت : آه . هل تقصـــد الطيور ؟ وماذا تقول انت ؟

ـ اقول انها ستتعب اخيرا .

ابتسم الصياد : وتكون قد وصلت غايتها .

ـ ولكن الى اين هي ذاهبة ؟

ـ الى حيث ترغب .

نظر الصبي الى قرص الشمس ، والافق الذي بدا كبحيرة ملونه كبيرة . وهمس : يخيل اليّ انها تبغي قرص الشمس . القرص الذي سيغطس عما قليل في تلك البحيرة الهادئة ، ويحوّل المياه الى قطرات ذهبيـــة متوهجة ، ثم تأتي الطيور لتخفق باجنحة هادئة، وتستحم بها . واذ هي ترفرف صاعدة الى اعلى ، تكون اجنحتها الفضية قد تحولت الى لون كالذهب . فتتناثر القطرات الذهبية ، وتملأ الدنيا . لحظتها ينظر الناس ضاحكين ، وقد تألقت عيونهم بنشوة البريق. اترى تلك الطيور تبغي الشمس حقا ؟. كان قد مضى على مجيء الصبي الى النهر اكثر من ساعة ، مع هذا لم يكن قد سعد بعد برؤيـــة الصنارة تخرج فائزة . واذ رفع الصياد للمرة العشرين صنارة خائبة ، ابتسم الصبي بفتور ، مراقبا الطعـــم المتدلي من طرف الخيط . والنورس الذي غاص الـــى النهر . وتساءل ما اذا كان النحس هو الذي يلازم هذا العجوز اليوم ؟ وكان التعب يبدو واضحا على الأخير الذي وضع الصنارة الى جانب ، وشرع يدخن لفافته بشرود . تناول الصبي الصنارة بحذر ، فحدجه العجوز بنظـــرة غائمة . قال : هل تبغي الصيد ايها الصبي الهارب مـــن المدرسة ؟ آه .. مع هذا جرب . جرب . ومن يدري فربما اصطدت حوتا. ولكن دعني اولا القم الصنارة طعما. حين القى الصبي الصنارة في الماء ، وكان فيض من النشوة اقرب الى رذاذ صيفي بارد يغمر فؤاده ، كانت الشمس ما تزال تتألق، تاركة على رؤوس الاشجار وهجا ارجوانيا، وكانت البواخر قد كفت عن الهدير ، وثمة نورس يحوم فوق صفحة النهر ، ناشرا جناحين هادئين . ابتســـم الصبي ، ورأى الى النورس الذي غاص الى النهر مرتين وعاد خائبا . في المرة الثالثة ، ارتفع بسمكه صغيرة ، غير

انه حين لوى عنقه متجها الى جهة ما ، والتفت الى الفلينة التي فوجىء بها تتحرك بهدوء اول الامر ، ثم تهتز بشدة حتى ان الفلينة غاصت في الماء واختفت . اندهش الصبي ، وجذب الخيط بقوة ، فارتفعت فوق سطح الماء سمكة كبيرة ، انتفضت بعنف ، ولبطت حتى ان العجوز الذي كان يدخن ساكنا ، جفل كالملدوغ ، وندت عنه صرخة مباغتة ، ثم قفز صارخا بلهوجه وارتباك : يا الهي . اسحب . اسحب . انها سمكة كبيرة جدا . سمكة لم أر مثلها من قبل . ياللسعد . ولكن ما هذا ؟ انك تقترب من حافة النهر كثيرا ، ابتعد الى الوراء ودعني اساعدك .

انها سمكة تقاربك حجما . هل انت مستعد لان تصارع خصما عنيدا . دعني اسحب معك . انك . آي . آي . آي . النجدة .

* * *

حين كان الصبي ، في طريقه الى البيت ، يحمل سمكته الكبيرة ، كانت الريح تهب في وجهه هادئة ، وكانت الطريق التي جاء منها تتمدد امام بصره ، وتنتهي بمجموعة من البيوت الطينية . وبين الفينة والفينة تتناهى اليه اصوات مجموعة جديدة من الطيور البيض تحلق في الفضاء ، مؤلفة مثلثا طائرا ، بينما الاصوات تأتي اليه واضحة . قاق . قاق . قاق . ظل الصبي يتأمل اجنحتها الفضية ، وصدورها المغزلية المنسابة بخفة الى جهة الشرق . احقا هي ذاهبة لتستحم في تلك البحيرة الذهبية ؟

واذ حانت منه التفاتة الى الوراء ، روّعه هدوء النهر الذي يقع على مرمى البصر ، حتى ان الصبي لم يكن ليصدق ان رجلا مات فيه الساعة . وراح يتخيل عيني الرجل المذعورتين ، ووجهه الذي تحول الى لون الشمع ، ويديه اللتين ارتفعتا الى اعلى برعب ، بينما الماء يجرفه الى العمق بعيدا . في البدء حدث الامر كما لو كان حلما ، غير ان الصبي ، وقد رأى الرجل يغوص بعيدا ، بينما الفقاعات المائية تنفجر حواليه الواحدة اثر الاخرى ، ثم يخيم الصمت ، ادرك ان كل شيء قد انتهى وأن الرجل مات . وحين تلفت حواليه ليستنجد لم يكن ثمة احد بالمرة . وكان الهواء الربيعي ما زال يهب حواليه مشبعا برطوبة الاعشاب ورائحة القداح ، وعلى البعد نورسان يغوصان الى النهر ،ويرتفعان دونما جلبة . وفكر الصبي وقد اربكه الخوف بانه لم يعد ثمة ما يصلح لان يقال . وكانت السمكة ما تزال تلبط على الجرف ببطء فيما الصنارة التي سقطت في النهر تطفو على سطح الماء الهادىء حمل السمكة ، مرسلا بصره الى الطيور التي ما زالت تتجه الى جهة الشرق وقد مدت مناقير سمرا ، فيما اصواتها الموحدة تأتي واضحة . قاق . قاق . قاق . لبرهة فوجىء بطير يتخلف عن المجموعة ، ويهوي الى اسفل ، مفردا جناحيه الى جانب ، ويختفي بين مجموعة اشجار عالية . اضطرب الصبي ، وهمس بصوت واضح : لقد تفرق الشمل ، وانتهى كل شيء . لكنه دهش اذ رأى الى المجموعة التي ظلت سائرة ، وقد مدت مناقير مطمئنة، فيما اجنحتها تخفق في الفضاء كما لم يحدث ايما شيء .

وتراءت له البحيرة الواقعة في جهة الشرق ، ومجموعة من الطيور تغطس في المياه الذهبية ، وتخرج مطلية بتلك الالوان الذهبية . نظر الى قريته التي بدت على مرمى البصر ، وقد التف حولها شريط من الخضرة ، فبدت كلوحة مؤطرة ، وكان في وسعه ان يسمع صخب الاولاد ، وصياح الديكة ، ولغط الفلاحين . ابتسم في سره ، قاطعا مرتفعا ترابيا يشرف على البيوت التي اصبحت في متناول يده . وضع السمكة الى جانب ، واتجه الى حيث يلعب الاولاد ، وكانت عيناه الخرزيتان تمتلئان بوهج الشمس التي ما زالت ساطعة .

١٩٧٤ — ١٩٧٨

١٩٤٨
١٩٧٨



صار لي نجمةٌ في ليالي البراري
حصاني الجميلْ •
صار لي زورقا في المياه الغريبةْ •
صار لي نغمةٌ في سكون المنافي
وصار الهوى
والدليلْ •
وكلانا يدورُ
من الغيم للغيم
نبحث في البرقِ عن لغةٍ
ونسامر في الرعد حلماً
تدافعنا الذكريات التي سوف تأتي
وتسبقنا الكلماتُ التي شب في فيئها القلبُ
يا سيدي هكذا علمتنا الفصول •
يتأخر موسمنا في أحتفال الحقول •
تتأخر أزهارنا في كتاب الغصونِ
وفي البحر
أحبابنا يبعدون مع الموجِ
ثم نُمني القلوبَ
بان جدار السفينةِ
من خشب الصبر والاحتمال الطويلْ •
انه النفي في الاحتمالاتِ
ضاقت باسمائنا الارضُ والكلماتُ
نسينا الفواصل بين الرمال وبين النجومِ
وكدنا نقول •
ان زهر الدماء حجار

امجد محمد سعيد



وان البــلاد الوسـيعةَ
حاشـية في كتـاب الافول •
وانا حجـر في البـلادِ
أنا طينة العمـــق والانفجار
أنا كل هـذا التوهج في الحدقـات
أنا الدفـق والجريــان
أقود انتمائي لعينينِ
غائبتين ،
وحاضرتينِ ،
أقــود حصـاني ووجهي
الى الومضـاتِ الجديـــدةِ
للفيضِ
للغليـــانِ
وان دمائي الى النــار أقربَ
للبــرق أقــرب
للثمــر المتعالــي
أظل أصـيح : تـــرى
من يضيف الى جمرتي جمـــرةً
من يضيف الى زهـــرة الحلم

زهـرة صـحو وليده •
واصـيح ترى :
هل تفيـق بلادي الشريـده •

●

يا لـه من رحيـل •
كوكبا كوكبا يتفجـر هذا الاسـى
وردة وردةً
يتشـقق صـدر الحبيبةِ
والجمر يأكل سـجادة العمر والعنفـوانِ ،
تعالـي اليّ
تعالي أنـزلي فوق احزاننـا
سأظل أقول لتلك الثلـوج الابيـةِ
هيـا اليّ
فان القصائد ترنـو
الي الـي
فان المراكب تدنو
الي الـي
فان الاحبة صـاروا نـدى ونجومـا
وان الدمـاءَ التي فجرتنـي
تصير طيورا وتبعد في الافـقِ
•• لا تصـنعي من رمادي سـوى موجـةٍ
كلما أعتم العمـرُ بي
تتفتـح عن جـزر معشـبةْ •

•

آه ذاكرتـي المنهكـــة •
من وساوسـك المربكـــة •
اتناثـر بين الخريفينِ

ســـفر الوقـوفِ
وســـفر التهـاوي
اغـازل بنتـاً بلـون الحديقـة
او اتعشــق بنتـا رديئـه •
يشـاطرني الساحل العربـيُّ
انتظـار المراكـبِ
يقتعـد الجفــن منـي
واقتعـد الجمـر منه
أقـول •
من يـرى خلف شباكه وردة ناحله •
من يـرى قافلــه •
في البعيـــد القريب •
من يفيق على صـوت عصـفورة وجلـه •
أن رأيتـــم :
فتلك بـلادي
وتلك علاماتها المقبلـــــة •

الريف في الرواية العراقية

عبدعون الروضان

ان اية دراسة لموضوع « الريف في الرواية العراقية » قد تضعنا مام حقيقة تؤكد ان ما كتب عن الريف في مجال القصة القصيرة كان كثيراً قياسا الى ما كتب عنه في الرواية حتى اذا اخذنا حجم النتاج الروائي العراقي ككل بنظر الاعتبار . ولعل السبب في اختيار الرواية مجالا لهذا البحث يعود الى ان القصة القصيرة غالباً ما تقتصر على رصد مساحة ضيقة من الواقع بينما الرواية هي المجال الاكثر رحابة والتي يستطيع الروائي من خلالها ايجاد العلاقة المتوازنة بين الذات والموضوع ، ونحن اذا استطعنا ان نسمى ما كتبه محمود احمد السيد في روايته جلال خالد عن ثورة العشرين اشارة اوليه الى الريف في الرواية العراقيه فان رواية « اليد والارض والماء » لذنون ايوب تعد بلا شك اول رواية كتبت عن الريف في العراق ..

على ان هذه الرواية لم تتحدث عن الريف عبر معايشة حميمة ولم يكن الهدف منها الا طرح بعض المقولات والافكار التي كان المؤلف يؤمن بها والتي وضعها على لسان ابطال الرواية ابتداء من ماجد رحيم والدكتور حسام الى الفلاحين البسطاء . فجاء الجميع ليتكلموا بلسان واحد هو لسان المؤلف . كما ان هذه الرواية لم تتعمق في مشكلات الريف العراقي خلال تلك الفترة وانما انصب اهتمامها حول ناحية واحدة هي المشروع الزراعي الذي جعله المؤلف همه الاول . وفي عام ١٩٥٢ اصدر حمدي علي روايته « شيخ القبيلة » التي كانت الى جانب مستواها الفني المتدني عبارة عن حكاية سرديه مباشرة وكانت تطرح بعض القيم الاجتماعية السائدة في الريف حينذاك وكان موضوعها يدور حول الحب والزواج وما يتصل بهما من عادات وتقاليد .

وظل الريف العراقي يشغل حيزا لا بأس به في القصة القصيرة التي كانت تتحدث عن الفلاح والارض وعن العلاقات الاجتماعية والانتاجية اضافة الى تناولها الحالة السيئة للفلاح والتي كان الاقطاع يقف وراءها . وحين جاءت ثورة الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨ اتخذت القصة القصيرة من التحولات السياسية الجديدة مادة حاولت من خلالها ان ترهص بخلق ريف جديد ينعم فيه

الفلاح بحقوقه ولكن لم يكتب اي عمل روائي عن الريف حتى عام ١٩٦٧ حين طلع علينا عبدالرزاق المطلبي بروايته « الظامئون » التي تعد بحق اول رواية عراقية تتحدث على الريف ضمن رؤية واقعية وعبر معايشة حقيقيــه وساخنة لتجربة حية ومؤثرة وكان موضوعها الرئيس صراع الانسان ضد الطبيعة ووقوفه في وجهها حتى النصر وقد جاءت الرواية ذات نفس واضح وكتبت باســلوب ينبض بحرارة التجربة وتفوح منه رائحة الارض وبــدا الفرق بينها وبين « اليد والارض والماء » واضحا حيث لم تكن الاخيرة تتحدث عن تجربة وكانت مثقلة بالتفصيلات غير الضرورية التي ابهظتها اضافة الى كثرة الاحــداث المفتعلة التي لم تضف الى الرواية اي بعد جديد ولــم تساعد في اكسابها اية علاقة بالواقع، كذلك كانت الظامئون تختلف كليا عن رواية المطلبي الثانية « الاشجار والريح » فرغم ان هذه الرواية كانت تتحدث عن فترة زمنية اخرى من حياة الريف العراقي وكانت ترهص بولادة مجتمع ريف جديد يقوم على التعاون وروح الجماعة الا انها لــم تستطع ان تحقق ما حققته « الظامئون » لاعتبارات فنية بحتة حيث نحا المطلبي فيها منحى تجريبيا بحتا وجرى لاهثا وراء شكل جديد أفسد الرواية واثقلها واوقعها في شرك من الحلقات المفرغة والاستطالات والاســتطرادات والتفرعات . وحتى أن استخدام الزمن جاء مرتبكا ضمن جملة معقدة من التداخلات التي تعتمد التداعي واستخدام الماضي القريب والبعيد ، كل هذه الامور اوقعت الرواية في حالة من الفوضى والارتباك والتعقيد واضاعت المفهـوم التقدمي الذي حاولت ان تطرحه . وانقطع عبدالرزاق المطلبي فلم يصدر رواية ريفية ثالثة ولم يكتب غيره في هذا المجال حتى جاءت ثورة السابع عشر من تموز ١٩٦٨ وطرحت منهجها الاشتراكي في الريف والذي كان يهدف الى ازالة كل اثر للاقطاع والاستغلال واحلال روح العمل الجماعية محل الروح الفردية في الزراعة المتمثلة في حملات العمل الشعبي والمزارع الجماعية ومزارع الدولة وحينها كتب قاسم خضير عباس روايته « الراحلون » لتتحدث عن الريف العراقي الجديد الذي صنعته الثــورة وكان موضوعها الرئيس يدور حول مجموعة من الفلاحين الذين يتكاتفون سوية ضمن حملات العمل الشعبي لانجاز مشروع الدوراية الإروائي في رصد جيد لعلاقاتهم الاجتماعيــة ببعضهم وفي اطار الواقع الجديد الذي طرحته الثورة ..

هذه الروايات التي تعد على أصابع اليد الواحدة اضافة الى رباعية شمران الياسري (ابو كاطع).. هي كل ما صدر تقريبا عن الريف في العراق في هذا المجال . ومع ان النتاج الروائي العراقي ما زال في مرحلة غــير متقدمة نسبيا ولم يبلغ ما بلغه في اقطار عربية شقيقة وما زال يتسم بالندرة خلال فترة نصف القرن الماضي ، مع كل هذا فأن حصة الريف تبدو قليلة جدا قياســا الى ما كتب عن الريف في الرواية المصرية مثلا قياسا الى مجمل الأعمال الروائية التي كتبت هناك . فمنذ ان كتب محمد حسين هيكل روايته زينب والدكتور طه حسين رواية دعاء الكــروان والريف في مصر يحظى باهتمــام الروائيين المصريين امثال يوسف ادريس وعبدالحكيم قاسم والشرقاوي وسليمان فياض وغيرهم . وساهمت السينما والتلفزيون هناك في تشجيع الكتابة عن الريف وصرنــا نعرف كل شيء عن ريف مصر : الاقطاع المتنفذ والفلاح البائس والعمدة وشيخ الخفر والمأمور وامام المسجــد والمعلم والناظر وعرفنا من خلال الرواية المصرية مشكلات هذا الريف قبل وبعد ثورة ٢٣ تموز ١٩٥٢ وحكايــة الاقطاع الذي قضت عليه الثورة ثم عاد بوجه جديد ، بينما ظلت صورة الريف العراقي باهته في اذهان الكثيرين في العراق وذلك بسبب قلة ما كتب عنه من اعمال أدبية وقله ما أستفيد منه في مجالي السينما والتلفزيون اللذين لم يستطيعا حتى الآن ان يكونا عاملي جذب للكتابة . ومن الطبيعي أن تختفي وراء ذلك مجموعة من الاسباب بعضها. موضوعي يتعلق بطبيعة الريف العراقي نفسه وبعضها ذاتي يتعلق بالادباء فالريف العراقي حتى ثورة الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ لم يكن في معظمه غير بيوت متناثرة او تجمعات سكانية على أساس قبلي تفتقر الى ابسط مقومــات الحضارة ، وكان الاقطاع يقوم مقام الدولة ويحكم هناك حكما مباشرا ويمارس نفوذه بشكل سافر ، يضطهــد الفلاحين ويسلبهم حريتهم وحقوقهم وحياتهم وكان يرى ان من مصلحته ان يبقى الريف بعيدا عن التطورات التي تحدث في المدن او في العالم فكان يخاف فتح المدارس والمستوصفات ، وكان موقف السلطة الى جانب الاقطاع الذي كان يعتبر الحليف الطبيعي لها فكانت تترك لــه حرية التصرف في كل شيء وتنظر الى الامر بارتياح فكان من حصيلة ذلك عزل الريف عن مجمل التطورات الاجتماعية التي كانت تجري في كل مكان فكانت الهوة مخيفة بــين الريف والمدينة ، هوة حضارية واجتماعية ، فتحكمــت العلاقات الاقطاعية في الناس هناك وعم الفقر والجهل والمرض وظل يعيش حالة سكونية رهيبة طيلة اربعين عاما ، وقد ادى هذا الامر الى ازدياد هجرة الفلاحين الى المدن هربا من الاقطاع ولم تفكر العناصر المثقفة والمتعلمة التي كانت تفلت من ذلك الاسار في العودة الى الريــف وقطعت كل روابطها مع عالمها الاول . ومن البديهي ان ينعكس وضع كهذا على مقدار ما يعطيه من مادة روائيــة يستطيع الروائي تشكيلها في اعمال روائية جيدة ، فالواقع الساكن لا يعطي الاديب او الفنان وحتى الصحفي تلـك المادة التي يستطيع اعطاءها واقع متجدد ومتطور ، ومن جهة اخرى فان هذا ليس بالامر الوحيد الذي يكمن وراء عدم ظهور ادب روائي عن الريف في العراق ، فالاديب بصورة عامة والروائي بصورة خاصة ، وخاصة اولئك المتحدرون من اصول ريفية والذين آثروا حياة المدينــة على الريف يتحملون جزء كبيرا من المسؤولية فهــؤلاء الروائيون الذين تركوا الريف الى غير رجعة وقطعوا كل

اتصال لهم به لم تعد تهز مشاعرهم وتحرك وجدانهم تلك المآسي التي كانت تحدث تحت ذلك السطح الساكن للريف والتي لم تكن لتحتاج في كثير من الحالات الا الى الذي يفلح في ازالة تلك القشرة الظاهرية ليظهر له الواقع بكل مآسيه وبكل حركته واضطرابه فلجأ الكثيرون منهم الى الشعر الذي هو ايسر سبيل للتعبير عن الذات التي تنامت في ظل المدينة وتضخمت ونسيت كل شيء عن واقعها الاول ولجأ البعض الاخر الى القصة القصيرة باعتبارها الفن الـذي يستطيع ارضاء الذات على الاقل .

ان الرواية الريفية العراقية اذ ترتبط بشكل عام بالرواية ككل فانها في الوقت نفسه تشكل ظاهرة متميزة . فالريف العراقي الذي كان يشكل في مجتمع ما قبل ثورة الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ اكثر من ٧٠٪ لم يكن يسترعي الاهتمام الكافي للروائيين على قلتهم ولعل من الممكن القول ان ندرة النتاج الروائي العراقي بصورة عامة ربما تعود الى ندرة النتاج الروائي عن الريف فنحن نرى من خلال استقراء خارطة الادب العربي في مصر وفي مجال الرواية ان اغلب الروائيين المصريين المتحدرين عن اصول فلاحية كتبوا عن الريف قبل ان يكتبوا عن المدينة ولم يقطعـوا صلتهم بالريف نهائيا وكانت كتاباتهم تتسم بالصدق والموضوعية لانها كانت تتحدث عن معايشة حقيقية للواقع وعبر تجارب حية ، فيما نرى ان اغلب الروائيـين في العراق وحتى الذين تحدروا عن اصل ريفي كتبوا اول ما كتبوا عن مجتمع المدينة الذي بهرهم ومن خلال العلاقات السطحية فجاءت اغلب كتاباتهم مثل طفح جلدي لا يحوي في داخله غير الماء ، فيما تحول فريق آخر الى الشعر او الى القصة القصيرة .

لئن كانت رواية « اليد والارض والماء » لذنون ايوب اول رواية تتحدث عن الريف من زاوية موضوعية فانها في الوقت نفسه لم تطرح هذا الواقع من خلال ذاته وانما طرحته عبر علاقته بالمدينة وكانت تركز على مجموعـة من القناعات التي كان المؤلف يؤمن بها والتي اراد لها ان تكون قناعات ابطاله ايضا ، كانت « الظامئـــون » اول معايشة حقيقيه لواقع الريف وكانت صميميه في طرحها لهم ريفي يخص منطقة حدودية تعيش في الصحراء حيث يشح الماء وحيث تشهر الطبيعة في وجه الانسان اقسى اسلحتها وهو العطش ، وكانت تعكس حالة انسانية عامة قد تصلح لاي مكان مشابه في القطر او في الوطن العربي او العالم ولم تكن تملك خصوصية التجربة الانسانيـة ولم تستطع الاشجار والريح ان تصل الى مســتوى « الظامئون » حيث كانت اقل تعبيرا عن الواقع لانهـا حاولت ان تفرض شكلا خاصا في الرواية على مجموعة من الفلاحين البسطاء خلال فترة ما قبل ثورة السابع عشر من تموز ١٩٦٨ ورغم التحولات الجذرية التي حدثت في الريف خلال السنوات العشر المنصرمة من ثورة السابع عشر من تموز ورغم تبدل الكثير من العلاقات الانتاجية والاجتماعية في الريف وبروز الكثير من الظواهر الجديدة على مساحة الريف العراقي فان احدا لم يكتب عمـلا زاوية اخرى تتسم بالموضوعية والرحابة . كل هذه الامور خضير عباس التي تعتبر اول محاولة جادة للكتابة عن ريف ما بعد الثورة وكانت صادقة في طرحها لهموم مجموعة من الفلاحين عبر علاقات العمل الجديد والتجارب الرائدة التي طرحتها الثورة والمتمثلة في حملات العمل الشعبي واحلال روح الجماعة محل الروح الفردية التي كانـت سائدة في الريف قبل الثورة .

ان تغير خارطة الريف العراقي اليوم واستمرار التحولات الجذرية داخله ، اصبح مادة وسمة لكثير من الاعمال الروائية الناجمة ففي كل يوم تضاف قيم جديدة وتنشأ تقاليد جديدة ، فالآلة دخلت الريف في كل مجـال وتفتت تلك الاقطاعيات الكبيرة وزالت كل مظاهر الاستغلال لتحل محلها المزارع الجماعية ومزارع الدولة واصبـح الفلاح امام مهمات ومسؤوليات جديدة وتغيرت الكثير من قناعاته السابقة ، اصبح الآن يعرف الكثير ولم يعد ذلك الانسان الذي يسيطر عليه الاقطاع ، بل هو اليوم الانسان الجديد الذي يمتلك وعيا جديدا وينظر الى الامور مــن زاوية اخرى تتسم بالموضوعية والرحابة . كل هذه الامور لا تدع مجالا للشك في ان الريف الجديد يستطيع ان يعطي الروائي الكثير من الاعمال الجيدة ولئن كان جيلنا الروائي الحالي لا يستطيع استيعاب هذا الواقع الجديد لبعده عنه وعدم معايشته معايشة حية فان من المؤكد ان جيلا مــن الروائيين الشباب سينهض من اعماق الريف ليكتب بوعي جديد وعن تجربة حقيقية .. وقول كهذا قد لا يقال لمجرد التفاؤل وانما هو محصلة طبيعيه لـما يجري في الريف الجديد الذي ينعم بمنجزات الثورة ورعايتها غير المحدودة. هذا الريف سيشكل مركز جذب لكثير من العناصر المثقفة والمتعلمة ولا يسمح لها بالافلات من مداره الى مدار المدينة الذي يسحقها ويفتتها ، فلئن كانت امام الاجيال السابقة المبررات لهجرة الريف الى المدينة وهجرة المدن الـى العاصمة فان اغلب هذه المبررات قد زالت تقريبـا في الوقت الحاضر .

من المؤكد ان الكثير من القصص القصيرة قد كتبت عن ريف ما بعد الثورة ولكنها لم تكن بأية حال لتمثـل الوجه الجديد لهذا الريف ولم تستطع استيعاب كـل التجارب التي تحدث هناك بل كانت في معظمها تمثيـلا لحالات معينة ومثل هذه الاعمال لا تستطيع بأية حـال من الاحوال ان تعطي القاريء الحجم الحقيقي للتحولات الجارية في الريف ويبقى العمل الروائي هو الأبقى لانه الاكثر شمولا والاكثر قدرة على استيعاب الواقع بكل ابعاده

الرجل الغريب الأطوار

قصة : ڤاسيلي شوكشين
ترجمة : صباح حسون الربيعي

يسمونه (الرجل غريب الاطوار) حتى انه عرف بهذا الأسم اكثر من اسمه الحقيقي الذي كان : (سيرجي ايڤا نوڤيتج كودرياشوف) . فقد كان يتصرف بشكل مختلف عن الآخرين في مدينته الصغيرة (كورتبلينو) .

واليك هذا المثال :

اصيب مرة بنزلة برد حادة . كان يعمل مكتبياً ، وكان مدركاً لأسرار مهنته ، لايغلق مكتبته الصغيرة خلال ساعات النهار . وكان كثيراء ما يتنقل بين القرى المجاورة لشراء الكتب والمجلات ، وكانت له مراسلات عديدة مع مؤسسات الكتب في المدن الكبيرة ، وله علاقات بمسؤوليها .

في واحدة من جولاته اصيب بالبرد ، مما استوجب ان يصف له طبيب المدينة حقناً يزرقها في الوريد . واحدة في كل يوم .

ولما ذهب الى المستشفى المحلية ليأخذ هذه الحقن ، صادف هناك فتاة ، اوكلت لها المهمة ، كانت جميلة ، شابة ، خجولة يشع وجهها حمرة ، وقبل ان تزرقه الحقنة لاولى ، تلمست مكان الوريد في يده ، لم تستطع ان تتحسسه ، وكان وجهها يمتقع خجلاء ، في حين كان الرجل يشد على اسنانه غضباً ، ويحاول ان لا يتحدث بشيء ، كان يود ان يشجع المرضة التي اصابها الخجل ، قال لها :

ـ (لاتبتئسي .. لاتبتئسي .. خذي الامر بسيطاً ، وكما علموك !) .

ـ (ولكن الوريد ، غير واضح في يدك !)

رفع كتفه قليلاء ، وبسط يده ، وبدا بفتح كفه ، وشدها ، كما طلبت المرضة منه ، وبعد قليل ، ستطاعت المرضة ، ان تزرق الحقنة في مكانها .. في الوريد .

ـ (هل سيستمر الأمر هكذا في كل مرة ؟)

سألها الرجل ، وهو يتفصد عرقاً .

لم تجبه . كانت منشغلة بتحريك الأبرة من المحقنة ، بواسطة كماشة صغيرة ، حيث وضعتها بعد ذلك في اناء معدني ، فيه ماء يغلي .

ـ (انظري الى هذا الآن . انك تغلين هذا الأناء المعدني ، كقطعة صابون !)

وعندما عاد في المرة الثانية لأخذ الحقنة من جديد، كان مستوفزاء ، وبعد أن جاء دوره ، دخل الى حيث المرضة ، شمر عن ساعديه ، وبدا بفتح كفه وشدها ، وكما اخبرته في المرة السابقة ، وكانت هي منشغلة بتهيئة الحقنة وكان الرجل الغريب يلاحظ كم هي جميلة هذه المرضة .. ربما تكون متزوجة ، ويحتمل ان لها اماً طيبة .

مرة اخرى عادت تبحث عن الوريد في ساعده ، التي أصيبت بالخدر تماماً ، حيث كانت مربوطة من أعلاها بانبوب من المطاط .

قالت له : (ـ انه ينزلق باستمرار)

اجابها صارخا : (الى اين ينزلق االى الجحيم). واضاف : (ـ ما هذا ؟ هل نلعب لعبة الشرطي واللص ، ما هو الذي ينزلق ؟ عليك ان تحسني عملك ، هذا ما عليك ان ..)

وحين غادر المستشفى ، شعر بالأسف لخشونة تصرفه مع المرضة ، وفكر بان هذه الفتاة ، لا تصلح الا لكي تكون اماً ، حيث سيكون اطفالها في اتم الصحة ولا شك . وستقوم بتهيئة الطعام لزوجها في مواعيده ، ولكن أن تكون ممرضة .. لا . ان عليها ان تصنع من نفسها نموذجاً نافعاء .

ولما ذهب في المرة الثالثة الى المستشفى ، تقمصه شعور بانه سيظل مخدر اليد لمدة اسبوع في الأقل ، حتى ينتهي من اخذ الحقن جميعها .

(ـ اي تدريب حصلت عليه هذه المرضة ؟!) تحدث الى نفسه ، واضاف : (حتماً هناك من ساعدها لاجتياز الامتحان ، وارسلها لتكون ممرضة !!)

لم يكن بمقدوره ان يصدق أن الوريد في يده غير موجود ، او ان يختفي ! يختفي الى اين ، كل ما في الامر انها لا تعرف مهنتها ، هذا كل ما في الأمر .

مد يده الى المرضة ، واغلق عينيه ، كان ممتلئاً



بالغضب ، فيده تؤلمه منذ المرتين السابقتين .

(ـ ترى ما الذي دفع هذه الفتاة لاختيار مدرسة التمريض) . سأل نفسه وهو يشد كفه ويبسطها . واضاف : (ـ كان من الممكن أن تكون عاملة في مكتبة ، او محاسبة او سكرتيرة ، هذا اذا لم تكن راغبة في حلب الأبقار . ولكن ان تكون ممرضة ، ان هذا غير ممكن) .

جاءت اليه الممرضة ، بيدها الحقنة ، ابرتها الى الاعلى ، تضغط عليها من الأسفل ، فيرتفع خيط من السائل الذي بداخلها الى الهواء ، اقتربت منه ، رفعت اكمام قميصه دون ان تنظر اليه :

قال الرجل مع نفسه : (ـ سأبتسم ! واتحمل هذا العذاب ، فهو لن يستمر أكثر من اسبوع !)

كان الوريد قد اختفى ايضاً ، امتلأ وجها الرجل والممرضة بالعرق ، في حين كان الانبوب المطاطي في أعلى يده ، يؤلمه بشدة .

همهم قائلاً : (ـ اليس هذا كافياً ، لأن يمتلىء المرء حزناً !!) وهمس باذنها وهو يصر على اسنانه : (ـ هل تمارسين هذا التعذيب مع الجميع ! لم اعرف ابداً شيئاً كهذا) .

وبغضب واضح اجابته الممرضة : (ـ يمكنني أن اساعدك فيما لو كان الوريد في مكانه !)

آه .. انها تحاول ان تلعب معي لعبة الغضب .

صرخ بها ، وهو يرفع يدها عنه : (ـ اوقفي هذا ! هل تسمين هذه حقنة ؟ ام عذاباً مستديماً !)

احمر وجهها ، واطرقت ساهمة ، لا تلوي على شيء ، ثم قالت :

(ـ ولكن !)

(ـ ولكن .. ولكن !!)

وبدا يشعر بالأسف من جديد ، لسوء معاملته لها ، وقال : (ـ ولكن .. ارجوك ، لا اعرف ماذا بعد ، ولكن هذا يجب ان لا يستمر ، فانا كما تعرفين ، لست من حجر !)

قالت له : (ـ انني أعرف .. ولكن ..)

وكانت واقفه امامه ، تشعر بالخجل لعدم قدرتها على تأدية عملها بشكل جيد .

قال لها : (ـ حاولي فقط ان تستجمعي كل معلوماتك ، يا عزيزتي .. حاولي ان تتذكري كيف علموك ان تفعلي ذلك) .

قالت له ، وهي ما تزال ساهمة : (ـ انني أفعل كل شيء ، كما علموني ، كما انني احقن الجميع بصورة جيدة !)

(ـ الجميع .. الجميع !) قالها مع نفسه ، ساخراً . ثم قال لها بصوت مرتفع : (حسناً لنحاول من جديد) .

وحاولت الممرضة ان تتلمس موقع الوريد ، فوجدته فعلاً ، وزرقت الحقنة فيه ، وصرخ الرجل من الألم ، وتراجع الى الخلف ، وهو يقول لها باعلى صوته :

(ـ هذا جنون ، محض جنون ، اين الطبيب المسؤول)

(ـ ولكن لماذا ؟)

وصرخ بها من جديد : (ـ اطلبي الطبيب ، قلت لك ..) ونهض من المقعد ، وبدا يخطو خطوات سريعة متلاحقة في داخل الغرفة ، وكان غضبه يتصاعد مع كل خطوة ، قال بصوت مسموع : (ـ يا للجنون ، هل علينا ان نتعذب دوماً من أجل ان نتعلم كيف نحسن عمل الأشياء) .

ذهبت فعلاً لتطلب الطبيب . قد تقول له انه أساء التصرف ، وتلفظ معها بالفاظ غير مؤدبة .

جاء الطبيب الذي يبدو عليه أنه من الاطباء المعينين حديثاً . كان شاباً ، له لحية حادة .

(ـ ماذا يجري هنا) . سأل الطبيب ، وفي عينيه نظرة الاستعلاء واضحة . (ليس طبيباً ريفياً هذا : انه ميكلوجو ماكلاي بعينه)

وبسبب من نظرة الاستعلاء هذه ، هدات ثورة الرجل الغريب ، وقال : (ـ هنا مصنع للحدادة ، مكان

لصنع حوافر الخيول ، وانا جئت لكي ازرق حقنة !)
قاطعه الطبيب محاولاً ان يهدىء من غضبه ، ويوقف استطراده :

(ــ كن هادئاً . لكي نصل الى الموضوع)

(ــ الموضوع ! الموضوع .. هو عدم وجود مبرر لتواجدك في هذه المستشفى ..)

واستمر الرجل بصراخه وهو يحدق بلحية الطبيب الحادة ، واضاف : (ــ هل علينا ان نقضي العمر كله ، من اجل ان نتعلم نعطي الحقن ، بدلا من ان نتعلم كيف نبتلع السيوف !)

ومضى يقول للطبيب : (ــ هل تسمون هذه خدمات طبية ، خلال ساعة كاملة ، ولا تستطيعون ان تعطوني حقنة واحدة ، أم ان هذا غير مهم ، والمهم هو ان تعتني بلحيتك هذه ، وان ترتدي ايضا نظارات ملونة! لتكمل بها هيبتك كطبيب ! . عليك ايها الرجل ان تدرك انك لا تعرف عملك ، كما تعرف اطالة لحيتك ، ولكن هذه المرضة ، لا تعرف كيف تزرق الحقن ، قد تكون انت الذي علمتها ، ايها السيد الطبيب ! ربما انت ايضاً لا تعرف كيف تفعل) .

وبعد ان نفد صبر الطبيب ، انفجر قائلا : (ــ لا تصرخ هكذا كل لحظة ، هل تتصور نفسك في سوق شعبية !)

اجاب الرجل الغريب ، وهو ممتلىء بالسخرية : (ــ اسوأ ، في الاسواق يعرفون كيف يؤدون اعمالهم بشكل جيد ، ولكن هنا .. الله وحده يعرف ما يمكن ان نطلق على هذا المكان ! : اسطبل ، اليس كذلك)

كانت الممرضة ، تستمع الى كل ذلك ، وهي ساهمة ، لا تقول شيئاً ، وان كان يبدو عليها الغضب الذي كانت لا تريد ان تظهره .

وكان الرجل الغريب مستمراً في كلامه : (اليس من الحرام ان تبنى هذه المستشفى ، لمجموعة من الهواة ، أمثالكم ، هل سيظل الأمر هكذا الى الأبد ، فكروا قليلا .. قليلا انها مجرد حقنة ، ما اسهل من ذلك ، هه ، ومع هذا فانتم لا تستطيعون زرقها ، لعنة الله على لحاكم و « كيتاراتكم » وعلى شهاداتكم المشكوك بصحتها !)

وبهدوء غريب ، قال الطبيب : (ــ هل تريدني ان اطلب الشرطة ؟) .

(ــ اطلبهم ، فهذا سهل عليك ، اسهل من اعطاء الحقن !)

ووضع الرجل الغريب معطفه على كتفه ، واتجه نحو الباب ، وقبل أن يصل اليها ، استدار الى حيث يقف الطبيب والممرضة وخاطبهم ساخراً باللغة الفرنسية قائلاً : (ــ هل تتحدثان الفرنسية ؟!) واضاف (ــ وهل تعرفان كيف تحرقان الخشب ، انكما بحاجة لكي تقرأوا ــ ليسكوف ــ انتما لم تقرآه حتماً وان كنتما على استعداد للتحدث عن ــ الواقعية الجديدة ــ اقرأوا ليسكوف ، تشيخوف ، كورولينكو ومن ثم جربا : تولستوي . ولكنكما تظلان تعزفان على الكيتار كأسوأ ما يكون ، وتتصوران انكما بلبلان غريدان)

وتوقف قليلاً ، وادهشه ان الطبيب لم يتحدث بشيء ، فأستمر في كلامه : (ــ عليك ان تتعلم شيئاً نافعاً ايها الصبي ! وحين تتعلم هذا يكون بمقدورك ان تفخر ، ويحق لك بعد هذا ان تعزف على الكيتار كيفما شئت . ولكن عليك قبل كل شيء .. ان تتعلم شيئاً نافعاً) ، وخرج . ونظرت الممرضة الى الطبيب ، نظرة خاصة ، تعني انها لم تتصرف مع هذا الرجل بشكل سيىء ، وانها لم تطلبه الا بعد ان الح عليها .

(ــ اذهبي الى عملك !) قال لها بحدة ، ومضى الى غرفته .

كان الرجل الغريب ، ينتظر الطبيب في الممر الضيق في المستشفى ، ولم يكن الطبيب يتوقع ان يراه مرة اخرى .

(ــ ارجو المعذرة !) قال الرجل الغريب بشجاعة واضاف : (ــ لقد صرخت بوجهك ، ولكنها لم تكن غلطتي ، ان يدي تؤلمني كثيراً) .

قال له الطبيب ، وهو يمضي الى غرفته : (ــ اتبعني ساكتب لك وصفة خارجية لشراء الحبوب ، بدل الحقن) .

قال الرجل الغريب : (ــ ولكنني لم اتعاط الحبوب قبل الآن) وهو يدخل الغرفة .

(ــ انظر) ، قال الطبيب ذو اللحية الحادة ، وبشيء من الانزعاج ، وبلهجة الازدراء ، واضاف : وهو يكتب الوصفة (ــ انظر ، وانت تنتقد الآخرين هل سبق لك أن قرات تولستوي . ماذا كان تولستوي سيفعل لو كان في محلك ؟!)

ووجد الرجل الغريب ، انه سيضطر الى رفع صوته من جديد ، ولكنه قرر هذه المرة أن يحافظ على هدوئه ، فأجاب : (ــ سيفعل الكثير ولا شك . ان كتبه ومؤلفاته تمتلىء بالاشياء النافعة والمفيدة ، هل تعرف شيئا عن الاشياء النافعة التي قالها تولستوي) .

قال الطبيب : (ــ ولكن لماذا تطلب مني ذلك ؟ الناس جميعاً لا يتذكرون شيئاً عن هذا) واستطرد الرجل الغريب قائلاً : (ولكن عليك انت ، ان تذكر الناس بها) .

اجاب الرجل بشيء من التجهم ، وراح ينظر الى الطبيب الجالس خلف المنضدة الكبيرة ــ (ولماذا .. لا .)

وفكر الطبيب ، انه قد يكون من غير اللائق ، ان يمضي في الحديث مع مريضه بهذا الشكل ، ولكن هل قرأ الطبيب تولستوي فعلاً ، انه لم يقراه ، ما عدا ماهو موجود في الكتب المدرسية . ولكن يا للشيطان ، ماذا كان

سيفعل تولستوي لو كان مكان الرجل الغريب .

انحنى الطبيب على المنضدة ، وراح يكتب الوصفة الطبية .

خلال ذلك قال الرجل الغريب ، وهو ما يزال واقفاً الى المنضدة ، موجهاً كلامه الى الطبيب : (ـ هل لك ان تخبرني لماذا لاتستطيع ان تفعل اي شيء) .

اجاب الطبيب ، وبدون ان ينظر الى الرجل : (ـ وما الذي لم نستطع فعله ؟!)

قال الرجل : (ـ زرق الحقن مثلا !)

اجاب الطبيب : (ـ المرضة ، لم تقرأ تولستوي ولهذا فهي لا تعرف كيف تزرق الحقن)

قال الرجل : (ـ حسناً . انت قرات تولستوي اذن ، هل تستطيع ان تخبرني ، لماذا انت بالذات ، لا تعرف ان تفعل اي شيء !)

قال الطبيب ، وقد توقف عن الكتابة : (ـ حسناً هل تعتقد انني لا استطيع ان افعل اي شيء !

اجاب الرجل : (نعم !) بينما كان يبحث عن كرسي ، ولما لم يجده ، اتجه الى السرير الأبيض وجلس على حافته ، واكمل حديثه : (انت لا تستطيع ان تفعل اي شيء ، ايها الشاب) .

(ـ ولكن ما الذي جعلك تعتقد مثل هذا الاعتقاد وعلى اي المعلومات تستند في قولك هذا ؟)

(ـ اشياء كثيرة) ، قال الرجل ، وهو يحدق بالطبيب واضاف : (ـ انت طبيب ، ممرضتك لا تعرف كيف تزرق الحقن ، وانت لم تحرك ساكناً ، تجلس هنا ، كأي موظف كلاسيكي ، لتكتب لي وصفة طبية ، ولم تدرك حتى الآن ان ما احتاج اليه هو (الحقن)الـ .. ح ، ق ، ن ، وانت سبق ان وصفتها لي بنفسك !

قال الطبيب : (ـ لاحاول ان أشرح لك ..) وبدأ الطبيب يتحدث بصوت هاديء (هناك مجموعة من الاوردة التي ..) وقاطعه الرجل قائلاً : (هناك مجموعة من الحمير ، ربما . ولكن ليس من العروق . العروق كلها متساوية . وتسمي نفسك طبيباً ؟) (ـ ياالهي .. مالذي جاء بي الى هذه المستشفى ؟ وانت تجلس امامي بلا روح ، بلا اهتمام ، بلا شعور ، لا تجيد سوى كتابة الوصفات التي لا تنفع) .

ظل الطبيب ساهماً ، لا يبدي اي حركة ، في حين مضى الرجل الغريب في حديثه : (ـ كيف يمكنك ان تواصل حياتك على هذا النحو ! سامحني ان ارتفع صوتي قليلاً ، لا اهمية لذلك ، انني لست اتشاجر معك ، ولكني فقط ، اريد ان اعرف كيف يمكنك ان تعيش وانت لا تعرف شيئاً ، ولا تريد ان تعرف ايضاً .

ان من حق ممرضتك ان تحمر خجلاً ، ولكن انت ، يا الهي ، لاهم لك سوى اطلاق لحيتك يا للمجتمع المتهدم ! لو كنت في محلك لتجولت من بيت الى بيت ولقمت بحث الناس على العمل والحياة . ولما ارتضيت الجلوس هنا كجسد ميت ، لكتابة الوصفات، بالمناسبة ، هلا كتبت لي : زيت الخروع ؟)

(ـ هل انتهيت) قال الطبيب ، وهو ينهض ، واضاف : (ـ اخرج من الغرفة .. اخرج من الغرفة . اني آمرك بالخروج من الغرفة)

(ـ تأمرني !!!) همهم الرجل الغريب وقال : (ـ عندما تبلغ الخمسين من العمر ، تستطيع ان تأمرني بالخروج ، من الأفضل ان تأمر نفسك بالحياة مثل البشر ، انت لا تنفع الان ، ولا عندما تبلغ الخمسين !)

وخرج الرجل الغريب ، في حين جلس الطبيب ، واستدار الى النافذة ، ينظر من خلالها ، كان الرجل يقطع الممر الخارجي للمستشفى طويلاً قوياً .

وجهه صارم القسمات ، يوحي بالمسؤولية ، يخطو خطوات واسعة واثقة ، كان يرتدي معطفاً قديماً وعلى راسه قبعة من الجلد .

وفي مساء ذات اليوم ، قرر الطبيب ان يذهب لرؤية احد اصدقائه ، وهو مدرس شاب ، قدم الى القرية قبل سنتين . وسأل الطبيب صديقه فيما اذا كان يعرف سيرجي ايفانوفيتج كودرياشوف .

(ـ نعم) اجاب صديقه وهو يبتسم ، واضاف : (ـ ولماذا ؟) قال الطبيب : (ـ من هو) .

(ـ انه صاحب المكتبة في القرية .)

(ـ وهل هو من ابناء هذه المدينة ؟)

(ـ نعم .. نعم . كما انه شخصية شديدة الفضول ، محبة للبحث ، اضافة الى انه شديد العزم فهو يقوم بجولات الى القرى المجاورة لشراء الكتب القديمة وله مراسلات مع كبريات دور حفظ المخطوطات ..)

(ـ وما هو تحصيله الثقافي ؟)

اجاب الصديق : (ـ لا تحصيل له البتة . ولكنني غير متأكد ، قد يكون انهى الدراسة الابتدائية . ان كل

ما يتحدث به ليس سوى اطلاعات شخصية . ولكن لم هذا السؤال ، هل سبب لك ازعاجاً ما ، انه يسعى احياناً من أجل الصخب . .)

قال الطبيب : (ـ لا . لا ولكني وددت ان أسأل فقط)

قاطعه صديقه قائلاً : (ـ ان الناس في هذه المدينة يسمونه غريب الأطوار .)

(ـ هل تعرفه جيداً ، هل يقرأ كثيراً ؟!)

(ـ لا اعتقد . . احياناً لا يعود من جولاته الا باتفه الكتب ! واحياناً اخرى يجلب كتباً ومخطوطات نادرة . مهما يكن ، فهو شخصية ممتعة) مع انه شديد الميل الى خلق المتاعب . انه خليط من الذهب والفحم معاً .

وهو مضحك ، لا احد يطلب منه ان يتجول الى هذه القرى البعيدة ، وهو يصرف أمواله على هذه الجولات) .

(ـ ولكن اصحاب المكتبات فيها يشترون ما يجمعه من كتب ، اليس كذلك ؟!)

(ـ ليس دائماً . فهو احياناً يعود يجرجر احماله الثقيلة من الكتب ، وكثيراً ما يستغني عن الكتب التي يحصل عليها ، لقد اهدى مكتبة مدرستنا بعضاً منها . وقبل فترة قصيرة ، حصل له حادث طريف . فقد صادف ان كان يحمل كيساً كبيرة ، مملوءة بالكتب ، وكان واقفا الى جانب الطريق . منتظرا ان يحمله احد السواق معه . فقد اشترى بكل ما لديه من نقود كتباً ، ولم تبق لديه حتى اجرة العودة . وظل ينتظر الى ان حمله احد سواق الشاحنات الكبيرة ، وبعد ان اوصله طلب منه اجرة النقل . فما كان من صاحبنا الا ان اخرج كتاباً من الكيس ، وقدمه الى السائق كأجر ، قائلا : ان الكتاب اثمن من اي نقود . فما كان من السائق الا ان لعنه ، ورمى الكتاب في الوحل ، ومضى ولكن الغريب ، سرعان ما دون رقم الشاحنة ، وبدأ بالسؤال عن اسم سائقها ، واكتشف انه يسكن في احدى القرى المجاورة ، فاصطحب معه اخاه (وكان صياداً ، قوي البنية) وذهبا الى السائق ، وضرباه . وعادا .

وبدهشة كبيرة ، سأل الطبيب صديقه : (ـ وماذا حصل بعد ذلك هل اشتكاهما السائق الى المحكمة ؟)

(ـ لا بالطبع ، فقد دفعا للسائق شيئاً من المال ، واسكتاه)

قال الطبيب ، وهو ما يزال يحاول معرفة كل شيء عن هذا الرجل : (ـ وهل له عائلة ؟)

اجاب الصديق : (ـ نعم . ابنان . احدهما اكمل مدرستنا هذا العام . وهما اعتياديان ، ولكن ، بربك ، لماذا كل هذه الاسئلة ـ . انني اراهن انه أرسل شكوى ضد مستشفاكم !)

قال الطبيب : (ـ لا . ولكننا التقيناه هذا الصباح .)

(ـ انه ممتع حين تطلب الحديث معه ، يحب ان يتفلسف كثيرا ، بصراحة انا لم اقرأ له شيئا ابدا ، ولكني سبق وان تحدثتمعه كثيراً . انه ثرثار متخم). اطرق الطبيب قليلاً ، ثم قال : (ـ هل تعتقد انه قرأ لتولستوي شيئاً) .

اجاب الصديق والدهشة تعلو معالم وجهه : (ـ لا اعتقد ذلك ، ربما يكون قد قرأ (زبلين) و (كوستالين) ، ولكن . . لا . حتى هؤلاء ، لا اعتقد انه قرأ لهما شيئا . انه باختصار ليس سوى شخص متحمس ، كما يدعونه ، انه يؤمن بعدم جدوى حفظ الكتب في المكتبات والخزائن ، وقد يكون لهذا السبب ، يرفع صوته بوجه اي شخص . ولكنه غير مؤذ ، وبالمناسبة فهو لا يحتسي الخمرة .

اما انه قرأ لتولستوي ، سأحاول ان اسأله ، وان كنت اعتقد بأنه لم يفعل .

(ـ ولكن كيف يكون صاحب مكتبة ومهتماً بالثقافة ، وبدون ان تكون له اية ثقافة !)

(ـ انه يعتبر نفسه مثقفاً ، فيما يمكن ان نسميه الذاكرة الذاتية ، حين كان الناس لا يهتمون كثيرا للشهادات وما اليها . وهو يجيد عمله بشكل جيد ، وهو لا يشرب الخمرة ، آوه ، لقد اخبرتك بهذا)

وضحك صديقه المدرس ، ومد يده الى جيبه ، اخرج علبة السيجاير ، ونظر الى الطبيب بشيء من الفضول ، وقال : (ـ انني اراهن من جديد ، ان هذا الرجل أثار لك مشكلة ما . اليس كذلك . والآن الم يحن الوقت ، لتخبرني ، لماذا كل هذه الاسئلة عنه) . واشعل سيجارته .

قال الطبيب ببطء : لاشيء من هذا ، قلت لك ، لقد تحادثنا هذا الصباح قليلاً في المستشفى . .)

واشعل الطبيب سيجارته ايضا ، ونظر الى عود الثقاب الذي كان يشتعل بهدوء ، الى ان احترق تماماً .

مــــرة كـــن مـــعي

■ صاحب خليل ابراهيم

لَمْلَمَ الليلُ خطوتَها
رافقتْ زمنَ الخوف في ليلةٍ
قَمَرُ الخجل الحلو يهمس في اذنها

* *

للأريكة ترجع تشكو زماناً يختبّيءُ
حزنَ الطريقِ ، يمدّ مسافةَ نهر الفراتِ ،
تذوبُ خيوطُ التوهجِ في نبرةٍ للوداع

* *

فارقتني اللحاظُ تشيل الذرى
فوقَ سفحِ الدموع
مَنَحَتْني دماً ليلةً ،
واستفاقت على حلمٍ
عند خوفِ العيون
هل نَموتْ
في طريقِ المخاوف بين نعم ..
بين لا .. ؟
يا شواطيءُ ما أرخصَ الدم في شارةٍ
للعبور



ومددتُ يدي ،

مشّطتْ شعرَها

والتقتْ همسةٌ في العيون

حملتْ قلبَنا

عبرتْ حزْنَ امتعتي

واستدارتْ محاجرُنا

في لهاث الفصول

ــ مرّةً كن معي

افتحِ الكفّ .. هاك يدي

ــ كيف ؟ ان يدي لا تلامسُ كفّ الجليد

ــ سيّدي ذي يدي

ــ صوتُكِ العذْبُ فرّ لصوبِ الذهول

ألمي عبرَ ألفَ شفه

* *

كل شيء هنا يفهمُ الصمتَ .. يعرفهُ

صوتُنا يتلاشى وفي آخرِ الليلِ

يلفظ نبضتهُ الهاربه

بانتظار الندى

في نهارٍ جميل .

سبع قصائد

لرسول رضا

ترجمة : د. سنان سعيد

١ ـ المأوى



المآوي تكون مختلفة
فثمة عش للطير ،
وربْع للانسان ،
وحظيرة للحيوان .
وبين المنازل
ما هو رخيص
احيانا ،
ثمة منزل مفروش بالسجاجيد ،
واحيانا .. كوخ ارضيته تراب
واحيانا ،
يكونُ مأوىً للمرء
الركنُ الذي لا يتسع لاكثر من قدمين
من الخندق المحفور
تحت وابل الرصاص .
وفي المنزل ذي السجاجيد الزاهية
وفي الخندق الذي يكاد لا يتسع لقدمين ، أيضا
يمكن للانسان ان يكون سعيدا
يمكن للانسان ان يكون سعيدا
عليك ان تقوى على الصبر

كيما تستطيع الانتصار
على الفرحة ، وعلى الاسى •

١٩٦٣



٢ ـ يالها من دنيا

سواء أكان العمر طويلا أم قصيرا
لا أستطيع السير
على مهل •
ما حاجتي الى الراحة ،
طالما كان قلبي يهفو الى الربيع •
لست اريد ،
لست اريد ،
ان أظل في الصفوف الخلفية •
أود أن أضحك من القلب
وأفرح من الاعماق ،
واحتضن من أحبهم من الناس
بحرارة •
ومن ثم ، اذا اقتضى الامر ،
أريد أن أموت
كشجرة بلوط ضخمة تصدعت في العاصفة
وتقطعت جذورها •

٣ ـ طالما لم يفت الاوان

تدق الساعة .. تك ـ تك
وتسقط في الابدية
لحظات العمر التي لن تعود
ويأخذ الزمن البشر
الى الابعاد التي لم يعد منها
أحد" حتى اليوم •
تطلّع الى الدنيا
طالما لم يفت الاوان
وان لم ترتو من النظر •
ضع حجرا على جدار
واستنشق عبير زهرة ،

ومشـــط شـعرك
بنسـيم الصـباح العـذب .
وتعـال طالما لم يفـت الاوان
لنســـتقبل الفجــر
ونَعشَـــقَ ونُعشَـق !
ولتتنــور الظلـات بأفكارنا
ولتتفتح البســـمة على شـفتيك
زهــرة زهــرة
طالمـا لم يفت الاوان .
ولتنعم بالدفء من يديـــك
يـــدُ انســان
يا لكثـرة ما يجب ان يُعمـل
ويا لكثـرة ما يجب ان يُقـال
طالمـا لم يفـت الاوان
يكفي ان تـزرع قلبـــا
وتقـوم بتطعيـم غصـــن .
لا تقـل ، مثلما يكن غيري ، اكن
١٩٦٣

لا تهـادن العـــدو ،
وتــودد الى الصـــديق .
طالمـا لم يفت الاوان .
عش وجـــد ،
بحيث اذا غبـت يومـــا
بـدا للجميع بوضوح
الفـــراغ الذي تتركه من بعـدك .
١٩٦٣

٤ ــ أن تكون ٠٠ أو لا تكون

أغمضـتُ عيني ..
وأطفأت النجـم الاخير
وتردد في مســـمعي صوت هاملت :
« أن تكـون او لا تكـون ! »

واردتُ الاقتراب منه ،
وتعلــق الرصــاص بأقدامي
فمــا أســتطتُ التقـــدم .
اردتُ أن أقــول : هاملت !
ما الــذي ألمَّ بك ؟
لا تضـــطرب ..
ان قاتـــلَ أبيــك
هو عمـــك .
فاسـتعصى عليّ الكــلام .
وفتحت عينـــي ،
وأوقــدتُ الشــمس في النافــذة ..
واردتُ أن أنــادي هاملت ،
ولاييرتـــي
وأقــول : يا بنــيّ
اتركا جانبـا البغضـــاء والحقد ،
هل تعلمـــان
ان الصــقيع قد ضــرب أمس
الزرعَ في ســـفوح الجبال ؟

١٩٦٦

٥ ـ الانســان

انقطعت الاصــوات
وتداعت الافكــار
وتعلق الرصــاص بأهدابي
ــ افتح البــاب !
ــ تفضــل .
ــ أنا المــوتُ ، جئــتُ
اذا قلت ــ أهــلا بــك ،
بدا ذلك مضــحكا ،
خـــذ ، ما دمتَ قــد أتيت !
ــ أســمه ، وأســم أبيه ،

عمره ، وهـاك عنوانـه ..

هيا نمضي .

وخيم الصـمت على المكان .

صمت طويـــــــــل ، وعميـــــــــق

ثانية واحدة .. انتهت

وهب واقفـاً

وقال : هيـــا بنا

ولم يقـل انك اخطـأتَ

لسـتُ أنا

الرجـل الذي تبحث عنـــه .

١٩٥٨

٦ ــ أنا إنسان

قال ان الفاصل بين الحيـاة والموت

شـــعرة" واحـدة .

واذا كان عمـر الانســان صخرة

فكل دقيقـة فأس .

أضـــحكُ

وأشـعرُ بالحـزن

لانني ما زلت أعيش ..

هكذا هي الحيـاة

ســـواء ضحكتَ ،

أو بكيـتَ

لا تنسَ انك انســـان .

١٩٥٧

٧ ــ تســاؤل

تـرى .. أين تنـام الريـاح ؟

ومن أين تجمـع الغيـوم الدمـوع

عندما تكون السماء صـافية ؟

ترى أين تخلد الانهار الى الراحة

ولِمَ تخبو الرعود بهذه السرعة ؟

في الجانب الآخـر من أبعـد النجوم

ماذا ، ومن هنالك يا تـُرى ؟

أين يعيش المــوت

هلا أتيتم لي بشـــبابي

لابحث عنه ، وأجـده ..

لأقتلـــه .

●

هوامش

- شاعر آذربيجاني بارز ولد عـام ١٩١٠ .
- طبعت مجموعته الشعرية الاولى عام ١٩٢٧ .
- اصدر نحو ٥٠ كتابا .
- ترجمت مؤلفاته وقصائده الى مختلف اللغات .

رأي

الوجه الاخر للفن ونقده

هادي محسن حمودي

بين الطموح والمصادر ، بين أن يقول الناقد نعم وان يقول لا ، بين الانا والآخرين ، تجاذب مستمر وتضاد ، في حركة متوازية حينا ، متقاطعة حينا آخر .

الحركة تمر عبر النقاط لكنها لا تتجزأ اليها . قد تستقيم ، وقد تتكور ، لكنها شمولية لا تتقطع الى اجزاء .

نقاد يملكون الكثير من الطموح ، ومن الـ (نعم) الكثـــير الكثـــير ، ومن الـ (لا) اكثر من الكثير ، ومن الـ (انا) سعة الصحراء وعدد حبات الرمال ، ولكنهم في النهاية لا يقولون شيئا لأنهم لا يملكون المصدر ولا الآخرين ، ولأن حركتهم لا تمر عبر النقاط بل تتجـزأ اليها ، فتتراوح بين رفع قدم وخفض أخرى في مكان واحد ، فهي جهد على حساب الزمـــن ، وكدّ يؤدي في النهاية الى الانبطاح والتسطح ، ثم الانكماش والتقوقع . الفـــــن

فاذا افترضنا ان الوضعية الاجتماعية قد اعطت لـ (ب ج ، د هـ ز و) حق تثقيف الجماهير (٤ ٥ ٦ ٧ ..) واذا افترضنا ان الجماهير تتابع هـؤلاء ، ادركنا اي جمهور حدى انفعالي ، مسطح سوف يخلق ، ثم اية وضعية اجتماعية سوف تكون .

وبموجب الرسم يتوضح أن :

١ ـ التوابع ، وتوابع التوابع حواش لا ضرورة لها ، بل لا بد ان تحذف لان (د ز) هما (ب) ، و (هـ و) هما (ج) .

٢ ـ العلاقة بين (ب) ، (ا) علاقة تجاذب ثنائي :

ب ⟵⟶ ا

٣ ـ العلاقة بين ا ، (ج) علاقة انجذاب احادي : والحركة في الحالتين متوازية ، لذلك لا يجوز عدها من نقد الفن .

فاذا تحول الرسم السابق الى :

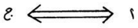
الفن	(2) النقد الموجود	التوابع (3)	4-5-6-7-8- ..	النتيجة
رسم (ا) مأساة بلا عنوه	قال (ب) نعم.	قال (د) نعم.	توابع التوابع	ابقى (ا) رسمه مأساة بلا عنوه
		قال (هـ) لا.	نعم لا نعم لا نعم لا	
	قال (ج) لا.	قال (و) نعم.	نعم لا	
		قال (ز) لا .	. . . . . .	

ا الفن	النقد الموجود	ا التوابع	توابع التوابع	النتيجة
رسم (أ) مأساة بلا عنوه	قال ب : نعم	قال د : نعم .	نعم لا نعم	غيّر (أ) رسمه الى مأساة مع عنوه
		قال هـ : لا .	لا نعم	
	قال ج : لا	قال و : نعم .	. . . .	
		قال ز : لا .		

فالاستخلاص يحذف ايضا التوابع وتوابعهم ، وتكن العلاقة بين أ ــ ب هي :

وبين أ ــ ج هي :

فقد تحولت العلاقة بن (أ) ــ (ب) من علاقة تجاذب ثنائي الى علاقة انجذاب احادي ، وبين (أ) ــ (ج) مـن علاقة انجذاب احادي الى علاقة تجاذب ثنائي ، والحركة متوازية ايضا .



والآن سكت (ب) وسكت (ج) ، وحدث الآتي :

رسم (أ) بلا رأس . فما الذي سيقوله د ــ هـ ــ و ــ ز ..... وتابعوهم ؟ نعم ؟ ام . لا ؟

ان الذي سيقال ــ بناء على مجريات الاحوال ــ هو السلب والايجاب معا ، اي التهويم ، (لا) و (نعم) في آن واحد . وهذا هو واقع الحال في كثير من النقد الفني (والادب فن) المنشور على صفحات كثيرة من جرائـد العالم العربي ومجلاته . وهذا معزو الى :

١ ــ ال (لا) و ال (نعم) بالروح الكهنوتية ، فالمبدأ والغاية هنا اعلان الموقف لا بسبب فني ولا بعلة علمية ،



وهذا مظهر من مظاهر (الأنا) شديدة الخطورة .

٢ ــ ان العلاقة بين (أ) ــ (ب) ، وبين (أ)ــ (ج) كانـت علاقة تواز مستمر لا علاقة تقاطع او تضاد مهمـا اختلف موقفا (ب) ــ (ج) من (أ) في الحالتين . ولا تمت علاقة التوازي الى النقد بأدنى سبب صحيح ان التعجيل وحب القول من الغايات التي تستروح الى علاقة التوازي ، اذ لا تحوج هذه العلاقة الى الخروج عن المتعارف المألوف ، فهي لا تستلزم المصدر ، ولا الآخرين ، ولا تعنى الا بطموح الأنا عن طريق التجارب او الانجذاب ، الا ان التعجل ، وحب القول لا يلحقـان بركب الفـن او نقده . وبفقدان المصدر تفقد القاعدة او المهاد ، وبفقدان الآخرين لا تنتهي اللعبة لانها لا يمكن ان تبدأ .

وتخلق علاقة التوازي (ذيلا) ادبيا منوطا بأدب او بفن لا يحتاجان الى ذيل ، ولا تخلق نقدا : فهي تمهد للركود ، وتشارك في خلق الازمات الادبية والفنية : ازمة النقد ، ازمة الشعر ، ازمة المسرح ، ازمة القصة ، ازمة السينما ... وغيرها من ازمات تشكو منها كثيـر مـن

الصحف والمجلات والصالونات الادبية ، مع تفاوت حدة تلك الازمات وحدة الشكوى منها ، تبعا لتفاوت امكانية الابداع بين ميدان وآخر . ذلك ان علاقة التوازي تجعل من عملية النقد عملية النقد عملية تابعة للعمل الفني ، متوازية معه ، خارجية عنه ، متحركة حركته بنفس التسارع ، وتبقى نقطة تماسها بالفن ثابتة البعد مهما اختلفت حركة الفن ، وكأنها محايدة لصيقة ، خائفة .

وبذلك يستمر الفن (مستقيما) مطمئنا الى ان كل نقطة فيه تقابلها نقطة توازيها في النقد . وفي هذه الحالة لا يمكن للأدب ان يتمحور بتأثير من النقد ، فان تمحور بتأثير معطيات اخرى او بتأثير نقد للفن يتقاطع معه بالمصدر والآخرين اولا ، والآنا بعد ذلك ، امكن حل تلك الازمات والقضاء عليها ، لان التمحور في العمل الفني — مهما كانت أسبابه — يفسر ظهور (القمم) النقدية والادبية ، على الوجه التالي :

الفن — 1 — 2 — 3 — 4 — 5 — 6 — 7 — 8 — 9 — ←

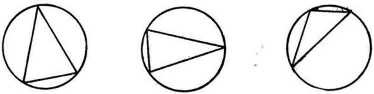
نقد — 1 — 2 — 3 — 4 — 5 — 6 — 7 — 8 — 9 — ←

فالمثلث المرسوم داخل الدائرة الواحدة لا حد لتشكلاته ، بناء على التقسم اللانهائي لأية نقطة على محيط الدائرة يمكنها ان تكون راس مثلث ، وعلى حركتي الدائرة والمثلث ، بتسارعات مختلفة : ، وباتجاه مطرد او متعاكس ، .

فاذا اعتبرنا المثلث رمزا للحركة النقدية ، والدائرة رمزا للأدب ، وقارنا النتيجة بما كنا قد حصلنا عليه من علاقة التوازي ، وقفنا أمام مفاتيح حل الازمات موضوعة الشكوى .

نتبين من ذلك ان النقاد الحقيقيين (او القمم) هم رؤوس المثلث المتحرك على محيط الدائرة : رفضا او اقتناعا ، وكلاهما ايجابي لأنه يستلزم المصدر والآخرين ، وهما اساسا المنهج .

فاذا اعتبرنا المثلث رمزا للحركة الادبية ، والدائرة هي المجتمع فما اكثر الانواع الادبية ، واشكالها ، التي لا بد ان تكون ، تبعا للكون الاجتماعي ، وحركته المحورية.



وليس الاديب الا عنصرا متحركا ومحركا . وما القمة الادبية الا رأس المثلث المتحرك على محيط الدائرة . وبهذا يمكن الوصول الى (القمة النقدية) ، (والقمة الادبية) ، وتفسيرهما . فرق كبير بين عظيم وآخر كالمتنبي وشكسبير وارغون ، وكل منهم مثل عصره ، واحيانا تجاوزه وتخطاه . وبحسب المنهج فان الفرق يكمن في اختلاف المصدر والآخرين وربما كان راس المثلث الذي يحتله المتنبي هو ذاته يحتله شكسبير او اراغون ،

غير ان تسارع حركة محيط الدائرة ، وتسارع حركة رؤوس المثلث في كل من الحالات الثلاث مختلف .

ومن هنا يطرح منهجنا هذا فنانين كثارا في مختلف عصور الفن العالمي بوجه عام والفن العربي بوجه خاص .

اين يمكن ان نضع الفرزدق والاخطل وذا الرمة ؟ ان الاجابة المقنعة عسيرة لان السؤال عمومي ، ومن حيث المبدأ لا يمكن ان يوضع لي من هؤلاء في اي من رؤوس

المثلث المتحركة على محيط الدائـرة المتحرك بدوره .
ويجب في هذا المنهج التساؤل عن موقع عمل محدد ثم توخذ المحصلة الكلية ، فيقال اين موقع (ركـاب المطايا وأندى العالمين بطون راح) ؟ واين موقع (فكيف ومن أني واذ نحن خلفه) ؟ مثلا . نستطيع ان نحدد ذلك اذا ادركنا ان هذه الاعمال منها ما يتحرك على المحيط ، فهو قمة ، ومنها ما يتحرك موضعيا ، ويلاحظ على هذا التحرك الموضعي انه مفروض على تلك الاعمال اذ كل ما يحيط بها يتحرك ، وبهـذا نستطيع القول انهـا (مستقيمية) لا محورية ، مطمئنة الى معايير النقد والوضع العام ، ولا يمكنها ابدا ان تصل الى رأس مثلث ، محكومة بالارتداد عن حركة محيط الدائرة .

والمنهج يقرر ـ منعا لسؤال : من يستقر في راس المثلث في العصر الفلاني ؟ او اي عمل فني يحتل ذلـك الموضع ؟ ـ انه لا يشترط ظهور القمـة في كل عصر الا بموجب معطيات مصدرية خاصة . ومن المتصور جـدا ان يتحول المثلث المتلاقي مع محيـط الدائرة برؤوسـه الثلاثة الى مثلث تائه في مساحة الدائرة او حجمها بـلا تلاق مع المحيط .

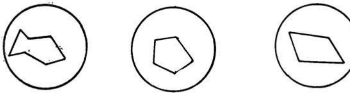
وهو ـ في هذه الحالة ـ له حـق التقلب ، وتغـيير الشكل الى ما لا عدد له من الاشكال :

وتمثل رؤوسه في هذه الحالات اكثر الانماط الفنية اقترابا من حركة المحيط . وهي ـ بلا ريـب ـ دالة ، موضحة ، مؤكدة نتائج المنهج ، فكل راس من رؤوس هذه التشكلات قمة في اطار التيار العام ، وذلك راجع لاقترابه من حركة المحيط ، ومدى تحركه معها حتى في حالة بعده عنها .

ومن هنا تظهر المذاهب الارتزاقية والعبثية ، وتغدو اللصوصيات الفنية من السمات المألوفـة ، كما تبـرز ظاهرة الجماليات المترفة ـ التي غالبا ما تكون منحطة متخلفة ـ قانونا له الحكم على الفن .

ان التـراث الفني للانسـانية ثري بهذه المثلثات التائهة في الدائرة بلا تلاق مع المحيط او تقاطع معـه ، ففي تراثنا العربي في عصره الاموي ـ مثلا ـ يظهر شعر الهجاء القبلي مرة اخرى على شكل نقائض ، فهل يمكن ان يعد هذا الشعر قمة ؟ وشعراؤه قمما ؟ لقد اعيانا ان نجد للعصبية القبلية دور في بناء الحركـة الاجتماعيـة آنذاك ، واعجزنا ان نجد فيه تبشيرا بمستقبل او تنظيرا لحاظره لقد ادركنا فيه (الأنا) بوضوح شديد ، ولم ندرك فيه المصدر الا بمعناه الساذج المتمثل في استلهام الشعر الجاهلي ، فاما الآخروو فلم نقع على ادنى وجود لهم .

وكما يطرح هذا المنهج كثيرا من الاعمال الفنيـة (المشهورة) في اوساط معينة يعني بمجموعة اخـرى من الاعمال (غير المشهورة) في تلك الاوساط . وما مرد العناية الا لان هذه الاعمال قد تملكت المصدر ، والآخرين ، وطامنت من الـ (أنا) في الفن ونقده .



عَبد الحق فاضل

■ محاولة ■ لبناء ■ قصة

مؤيد الطلال

يعتبر « عبد الحق فاضل » من طليعة رواد القصة العراقية . فقد اصدر العديد من المجاميع القصصية والمسرحيات اضافة الى روايته الشهيرة « مجنونان » .

واهم ما يميز قصص عبدالحق فاضل تركيبها الفني واعتمادها على العناصر الدرامية في الحدث او سلسلة الاحداث المترابطة والمتداخلة بطريقة خاصة تقريبا .

وطريقة عبدالحق فاضل في بناء قصصه الفني تعتمد على التركيب والتوليف وتنظيم الارتباطات العضوية والميكانيكية على حد سواء ، بقدر ما تعتمد على الاستنتاجات المنطقية والتحليل الاستقرائي .

وبذلك استطيع القول ان عبدالحق فاضل لا يكتب بطريقة جيل الرواد امثال [ذوالنون ايوب] على السليقة والاكتفاء الذاتي او عنفوان العاطفة والاحساس السيكولوجي المرهف كما هو الحال عند عبدالملك نوري ايضا ! !

انه يكتب بطريقة معقلنة ، توليفية تركيبية ، اي يبني قصصه بناءا عضويا تدريجيا وتراكميا يراعي فيه العلاقة الميكانيكية بين العلة والمعلول ، بين الاطروحة ونقيضها ــ مثلما يراعي العلاقات الهندسية في معمار قصصه ووشائج الارتباط النسيجية بين تلك العلاقات المعقدة .

وبذلك تقلد قصصه صياغات القصة الاوربية الكلاسيكية الطابع ، وتحمل اخطاءها ايضا ، واعني بتلك الاخطاء الاعتماد على المسببات والمصادفات التلفيقية المتقدة ، وعلى اثارة فضول القارىء العادي بالسؤال الخالد : ثم ماذا ؟ !

وهكذا تصبح الحبكة في مثل هذه القصص هي الاساس ، فتثير خيال وفضول القارىء اكثر مما تنمي عقله وتغذي عاطفته ومداركه الروحية .. انها حكايات تقليدية تذكرنا بحكايات الجدات وما كان في « غابر الزمان ، وسالف العصر والاوان » ! ! على حد تعبير عبدالحق فاضل في مقدمة قصة (قاطني وقواق ــ من مجموعة : طواغيت) .

بيد ان عبدالحق فاضل خطا خطوات واسعة باسلوبه هذا ، وبطريقة بناء قصصه ، نحو القصة الفنية وليست القصة الخاطرة او الحكاية البسيطة كما في قصة « نكتة العمامة » لمحمود احمد السيد واغلب قصص جيل الرواد الاولى .

كما ان عبدالحق فاضل حاول ان يقلد او ينتهج شكل الاسلوب الاوربي في بناء القصة دون ان يتخلى عن الروح المحلية والقضايا الاجتماعية كمادة اولية ومضمون جوهري لقصصه ، حتى انه قد استخدم بعض المفردات والعبارات المحلية والشعبية الصرفة بعد ان حصرها داخل الاقواس ، او شرح معناها اثناء السياق ..

وبذلك حاول ان يحقق المعادلة الصعبة بين تقدم المنظور الاجتماعي وجماليات الابداع الفني ، ومهد لقيام قصة عراقية اكثر حداثة وفنية وهندسية من القصص التي كتبها معظم جيل الرواد ! !

رواية مجنونان ولعبة المصادفات : ـ

ولعل رواية مجنونان تجسد الخصائص العامة في ادب عبدالحق فاضل وتستحق الاهتمام لاعتبارات عديدة : فهي تعود الى مرحلة مبكرة نسبيا من مراحل ولادة ونمو القصة العراقية ، تعود الى فترة الثلاثينات ، وتنتمي الى نوع الادب الرومنسي والسيكولوجي الموشح برؤيـــة فلسفية وسياسية واخلاقية تقدمية ومتطورة بشـــكل عـــام .

ولما كنا غير قادرين ، في هذا المجال الضيق ، على تقديم النقد الموضوعي الكامل للرواية كمعمـــل فني او كمضمون فكري ، فسنكتفي بتقديم صـورة سـريعة ومختزلة لبنيتها ، وتسلسل احداثهـا ، وخطوطهـا الهندسية العريضة ، وايقاعها الخاص ، ومنظورهـا العام من خلال تثبيت ودراسة ثلاثة احداث ومصادفات رئيسية تشـكل الهيكل الفقـري للروايـة ، المكتسي تدريجيا ـ وبطريقة اصطناعية ـ بالدم واللحم اللازمين من الغذاء الفكري والروحي والاهـــداف السياســـية الاجتماعية العالية .

المصادفة الاولى :

وتتمثل بظروف اللقاء الاول بـين الشخصـــية المحورية في الرواية ـ صادق شكري المحامي ـ وبـــين الشخصية الرجالية الثانية في الرواية (فوزي) .

وكما يعترف القاص فان حادثة تعارفهما غريبـة وطريفة . وقد تبدو هذه الحادثة للوهلة الاولى طبيعية وعفوية ، غير ان تفاعلها مع بقية الحوادث والمصادفات ستظهر ميكانيكيتها ولا معقوليتها : فهي تكشف عن الوجه السلبي والمعقد للشخصية المحورية (صادق) كما انها تدلل على الطابع النرجسي في هذه الشخصية .

ولسنا ندري لماذا كانت المصادفة تقتضي ان تحمل تلك الجريدة قصة « العنكبوت » وان يدور الحوار مع كاتبها ـ صادق شكري ـ دون الموضوعات الاخرى ؟ ! كما ان المؤلف لم يلق الاضواء الكافية على سر معرفـــة « فوزي » لشخصية « صادق » بعد ايام مـــن ذلـك اللقـــاء ؟ !

المصادفة الثانية : ـ

وجود الاديبة « سميرة فائق » التي تؤجج الصراع الدرامي والنفسي في الرواية ، وتدفع باحداثهـا الـــى القرار النهائي ، دون ان نعرف كيف ظهرت هذه الشخصية وكيف تعرف عليها صادق شكري ، ولماذا غابت نهائيا في الثلث الاخير من الروايـة ؟ !

فمن خلال مطاردة هذه المراة لشـخصية صادق (الشخصية المحورية في الرواية) ندرك سر غرابة اطوار هذه الشخصية ، وسر كرهها للمراة ، حيث يبوح بمكنون ذاته ويعترف بنقطة ضعفه وخيبته العاطفية حتى يبكي على الرغم من جلده الظاهر ! !

وهكذا ـ لو لم تحتل هذه المراة ذلك الحيز الهش والغريب من الرواية ، فانها ستأخذ مسارا جـــديدا ، وستكون الرواية نتيجة لذلك اضعف وابسط بناء ولكنها اكثر صدقا ومعقولية ! !

المصادفة الثالثة : ـ

وتتجسد بظروف لقاء الشخصيتين المحوريتين في الرواية ـ صادق وحبيبته صفية . وهذه المصادفة هي تعبير عن العلاقة السببية بين العلة والمعلول ، كما انهـــا بمثابة مجموعة مصادفات صغيرة يمكن ايجازها بما يلي يقرأ (صادق) للاديبة (صفية سعدي) ويعجب بجرأتها وطريقتها في الدفاع عن حقوق المراة ، فيقع في غرامها دون ان يراها ، ويبدأ بارسال الرسائل لها دون ان يذكر اسمه او عنوانه . وحين يفعل ذلك في رسالته الرابعة تصده ، غير انها تكتب عنه في صحيفة ما باعتباره كاتبا جيدا . . وهنا نلمس جملة مصادفات صغيرة لا تقوم على اساس منطقي : كيف عرف صادق عنوان صفية ؟ لماذا لم يذكر عنوانه في البداية ؟ لماذا فعل ذلك في رسالته الرابعة ؟ كيف تصده وتستخف بحماقته في جوابها وتثني عليه في مقالتها ؟ !

وهكذا تتجمع المصادفات الصغيرة لتشكل مصادفة كبيرة هي الاكثر غموضا ولا معقولية : ـ ففي اللحظة التي ينهي بها « صادق » قراءة ما كتبته عنه (صفية) يخرج من المقهى ويسير بخطى واسعة وعصبية نحو البيت . . وحين يرفع يده ليستوقف سيارة فاذا بالسيارة قـــد وقفت من تلقائها قبل ان يشير اليها ، واذا بصفية تدعوه للركوب معها مادام كلاهما بحاجة ماسة للسيارة ! !

وهكذا تجيء المصادفة موقتة ومقصودة كما هو واضح ، ناهيك عن لا معقولية الحدث : فمجتمعنا لـــم يعرف مثل هذا النمط من النساء ابان الفترة التي كتبت فيها الرواية ـ ١٩٣٩م ولا حتى الاديبات منهن ـ كما ان هذا الحدث قد يبدو مصادفة طبيعية محتملة الوقـــوع كحالة استثنائية نادرة لو انتهت عند هذا الحد .

غير ان الحبكة الروائية الميكانيكية في علاقاتهـــا السببية المتواصلة ـ التي وضعهـــا القاص عبدالحق فاضل نصب عينيه ـ لابد ان تفضي الى حـدث آخـر

وعقدة جديدة وارتباطات متوالية ... الخ .

وهذا ما حصل فعلا : حيث ان (صفية) لم تكتف بالحديث الجريء عن حرية المراة وضرورة زوال الفوارق بين الجنسين ، بل حولت افكارها الى برهان ملموس ودعته الى بيتها (كذا ... ! !) .. وبعد ان وقع كل منهما في حب الاخر ـ من اللحظة الاولى ! ! ـ تقدم نفسها باعتبارها الكاتبة صفية سعدي ، وتطالبه بمعرفة واسعة فيجيبها عندئذ ان امه تدعوه (صدقي) في حين يدعوه الاخرون بالمجنون ! !

ومن هنا يصبح (صدقي) كائنا جديدا . ومن هنا ايضا تكون هذه العقدة ـ التي تكونت من سلسلة مصادفات ـ هي الاساس والنسيج الرابط لجملة الاحداث والصراعات والمتناقضات التي تحيا عليها حبكة الرواية وتنمو باتجاه درامي متشابك ومركب بطريقة سببية ميكانيكية غير معقولة تضطر بطل الرواية للتنكر الدائم على الرغم من رغبته الاكيدة في توحيد الشخصيتين : « صادق ، و صدقي » اللتين ترمزان الى وحدة الجسد والروح ، الجمال الخارجي والداخلي في آن معا ! !

وعلى الرغم من وجود هذه العوامل السلبية في طريقة بناء الرواية ، واعتمادها على سلسلة المصادفات والاحداث ، فانها تظل رواية ايجابية تهدف الى الكشف عن النزوع الطبيعي لدى الانسان للالتقاء بالنصف الاخر الذي يكمله ويغني حياته .. كما تكشف عن رغبة مثالية اصيلة للوصول الى الكمال ، مع التأكيد على اهمية الجمال والحب والاخلاص للوطن والنزاهة السياسية ... الخ .

لقد اكدت رواية مجنونان قدرة القاص عبدالحق فاضل على الدقة في التعبير عن الاحاسيس النفسية المتوهجة ، وعلى توتير العنصر الدرامي ودفعه نحو مسارات حادة وعنيفة ، مستخدما الرموز الذهنية والايحائية استخداما ذكيا في اغلب الاحيان .

لماذا هـذا الحـوار ؟ !

وانطلاقا من ايماننا بأهمية « عبدالحق فاضل » كرائد من رواد القصة العراقية ، وكمجدد في محاولة بناء قصة فنية ... اجرينا معه حوارا يلقي الاضواء على مصادر ثقافته ، والخلفية الادبية للقاص ، ورايه بفن القصة وطريقة كتابته لها . كما يقدم في هـذا الحـوار مواقف من القصة العربية والعراقية ومن جيل الرواد خاصة (السيد ذوالنون ايوب وعبدالملك نوري) .

ويعبر ايضا عن ارائه السياسية ، ومواقفه من القضايا المصيرية التي تهم الامة العربية ، اضافة الى رايه باللغة وبملحمة « قلقميش » ... الخ

هذه القضايا والامور التي تجعلنا نعتقد بان اجوبة القاص عبدالحق فاضل تحتل اهمية كبيرة في ارشفة وكتابة تاريخ ودراسات نقدية في شؤون القصة العراقية ! !

البداية .... والريـادة

● الاستاذ عبدالحق فاضل من رواد القصة العراقية كتب روايته الاولى بعنوان (مجنونان) سنة ١٩٣٦ ونشرها ١٩٣٩ ، كما كتب مجموعة قصص قصيرة ونشر ثلاث مجاميع منها وله مسرحية بعنوان « اربع نساء وثلاث ضفادع » وترجم ملحمة قلقميش او « جلجامش » تحت عنوان « هو الذي رأى » وله ايضا دراسات في الشعر واللغة . وآخر ما كتبه الاستاذ عبدالحق فاضل كتاب بعنوان « تاريخهم من لغتهم » ، ورغم هذه الغزارة وهذا التنوع في الانتاج نعتقد ان الاستاذ عبدالحق فاضل قاص بالدرجة الاولى بل رائد مهم من رواد القصة العراقية ، ان لم نقل انه دفع بالقصة العراقية مواقع فنية جديدة واعطاها شكلا فنيا وابداعيا جميلا ومتميزا ، فما هو رأي الاستاذ في استنتاجنا هـذا ؟ .

ـ اشكر لك حسن ظنك سواء فيما يتعلق بالقصة والكتب المتواضعة الاخرى ، اما القصة فلا اعتبرها اهم نتاجاتي وانما استطيع ان اعتبرها اول مراحل انتاجي وان كنت قد بدأت اولا بالشعر ثم انتقلت منه الى كتابة القصة ، ثم كتبت بعدها موضوعات اخرى منها مقالات ومنها كتاب ثورة الخيام ، والكتب التي تفضلت بذكرها . وانا اقدر كثيرا الرواد الذين سبقوني ولا سيما المرحوم « محمد احمد السيد » والذي لم اكن قد قرات له شيئا عندما بدات بكتابة القصة ، ولكن قرات له اخيرا قصته المشهورة « جلال خالد » ـ قراتها في مجلة الاقلام مع تعليق الاستاذ عبدالرحمن الربيعي عليها فأعجبتني جـدا لاني كنت قد قرات عنها سابقا من النبذ والـذم والقدح ، اكثر من المدح فوجدتها قصة فنية ، صحيح انه ذكر فيها بعض المقالات والموضوعات التي قراها من التركية وغيرها ولكنه سرد فيها مراحل تطور حياة عقله لا حياة نفسه او حياة غيره من الاشخاص ، وتطور الحياة مهم سواء كان من العقل او الحياة بصورة عامة ، لولا كثرة ما اضاف اليها من الموضوعات السياسية لكانت قصة كاملة رائعة ، ولكن وطنيته هي التي جعلته يقحم فيها تلك الموضوعات السياسية لانها اسهل تقبلا لـدى القارىء ان تكون ضمن قصته بدلا من ان يكتبها مقالات وحدها ، واكبرت فيه تلك الروح الوطنية وذلك الاقدام في ذلك الزمـن .

● اذا سمح لي الاستـاذ ان اضيف ملاحظة عن القصة العراقية في مرحلة الريادة التي تمتاز جميعها تقريبا بالاهتمام المباشـر بالقضـايا السياسية والاجتماعية ... وبهذا المعنى تكون « جلال خالد » هي

الفاتحة او من البدايات التي تؤكد هذه الحقيقة ، والتي استمر عليها اغلب الكتاب من جيل الرواد ونذكر على سبيل المثال « ذوالنون ايوب » وحتى كتاباتكم ايضا وفي مجنونان رغم الطابع الفني والطابع الديناميكي للرواية ، ولكن هناك فيها جوانب مباشرة من السياسة . ومن المظاهر الاجتماعية وهذه كما اعتقد ميزة تطبع القصة العراقية في مرحلة الريادة ولا تقتصر على رواية « جلال خالد » .

ــ هذا صحيح انما ذكرت هذه الرواية المهمة للمرحوم الرائد الاول لان الناحية السياسية فيها قوية جدا ، اقوى من القصص التي تلتها ، واما قصص « ذوالنون ايوب » فهي اشهر من ان تعرف وان كان بعض النقاد قد اهتموا بناحيتها الفنية فقط حيث يظهر ان هنالك نوع من الاهمال للناحية السياسية القتالية النضالية التي فيها ، والنضال لا يكون فقط بالمدفع والمسدس ومصادمة شرطة العهد المظلم ، وانما كافح هو وقاتل بقلمه ولقي ما لقي من اذى وعقوبات في سبيل نضاله السياسي . واما ماتفضلت به عن «مجنونان» فهذا هو الواقع ايضا فلها ناحية سياسية ، وقد وصفت فيها البيئة ، ولعلي انا اول من انتقدها من الناحية الخيالية كما اني وصفت فيها البيئة السياسية والاجتماعية كما كانت ، لكني وضعت فيها اشخاصا ليسوا من بيئة ذلك الجيل ولكن من الاجيال التي تليه لان الكتابة السياسية والاصلاح السياسي يتطلب البناء ثم الهدم . وكل النقاد هدموا ، لكني احببت ان ابني ايضا . انتقدت الوضع الذي كان سائدا في ذلك الوقت ثم اقترحت كيف يجب ان يكون البناء تشجيعا للجيل الذي كان حاضرا ذلك الوقت ، كيف يجب ان يقاوم ويكافح حتى يبني المستقبل الذي كنت اطمح اليه .

● شكرا ، ولكن نود ان تحدثونا عن اللون الادبي المفضل بالنسبة لكم ، وهل تعتبر نفسك باحثا ام قاصا ام مسرحيا ام كل هذه الالوان تعتز بها ولا تريد ان تاخذ صفة واحدة فقط ؟ .

ــ الواقع انك تفضلت بالجواب عن السؤال ، فانا لأريد ان استهوي بواحدة من هذه الالوان ، تستهويني جوانب مختلفة من الثقافة ومن التأثيرات الاجتماعية فأنا كمواطن اهتم ببلدي من الناحية السياسية والاجتماعية ويهمني تقدمه وصلاحه في جميع الحالات ، لكني لا ادعي ان كل كتاباتي من هذا النوع . فان كتابتي في اللغة مثلا ليست من النواحي الاصلاحية ولا السياسية وان كان لها جانب مهم فانا عندما بحثت في اللغة اولا كانت رغبتي المقارنة بين العربية وغيرها من اللغات الاخرى وكنت اظن في البدء ان اللغة العربية هي المقتبسة من اللاتينية والاغريقية لكن تتبعي اثبت لي عكس ذلك ، وهذا له جانب قومي بطبيعة الحال ولكني لا ابحث فيه بحثا تعصبيا وانما انا ابحث عن الحقيقة ، والحقيقة دائما تظهر لحسن الحظ ،لصالح اللغات العربية عند مقارنتها باللغات الاخرى .

رواية « مجنونان » ومصادر القاص الثقافية

● طيب استاذ نعتقد ان رواية مجنونان هي بمثابة قفزة نوعية في تاريخ القصة العراقية حيث اقتربت القصة العراقية من خلال هذه الرواية نحو القصة الفنية وليست الخواطر النثرية العاطفية التي ميزت القصة العراقية في مرحلة الريادة اولا ، وعن مصادر الرواية على التركيب والتوليف وتنظيم الاحداث والمصادفات والارتباطات العضوية تنظيما هندسيا وعقليا ذا صبغة فنية وجمالية .

ولهذا نود ان تحدثونا عن الفروقات والاختلافات الفنية بين رواية « مجنونان » وبين اغلب القصص العراقي في مرحلة الريادة اولا ، وعن مصادر ثقافتكم الفنية التي انتجت رواية « مجنونان » ثانيا ؟

ــ اشكرك للمرة الثانية على حسن ظنك ، ولقد تعمدت عدم الاجابة على هذا لان فيه مديحا لقصتي وهذا رايك فيها لا رأيي . ولكن للقراء او النقاد ان يروا فيها ما يشاءون ، وانا اقرا احيانا بعض النقد من مدح وقدح لما كتبت سابقا اقراه بكل موضوعية واقف منه موقف المتفرج لارى نفسي كيف كنت في ذلك الوقت من خلال نظر القراء والنقاد المعاصرين . اما مصادر ثقافتي فانا تخرجت من مدرسة « جبران خليل جبران » وخاصة الاجنحة المتكسرة ومن عبرات المنفلوطي وامثالها وغيرها . كما تأثرت بما كنت اقرأ من قصص ساذجة منذ عهد الطفولة ، ثم اطلعت بعد ذلك على مجموعة قصصية اذكر ان اسمها « مسارح الاذهان » (لخليل بيدس) وفيها مجموعة من القصص المترجمة ، كما قرات ايضا كتاب آخر « لعبدالله عنان » وهو قصص مترجمة عن الفرنسية لكتاب القرن التاسع عشر والقرن العشرين ، وقرات بعد ذلك القصص المصرية التي كانت تمتاز عندئذ باللفظية والاهتمام باللغة اهتماما كبيرا .

وقد ظهر اثر ذلك في اقصوصتي « الين » (في مجموعة المزاح وما اشبه) واقصوصة مزاح ايضا ظهرت عليها الناحية اللفظية ولا استطيع الا ان اقول في هذه الناحية اني تأثرت بالمدرسة المصرية الى حد كبير . فكان اكثر تأثري بجبران خليل جبران في ايام الحداثة الى حد اني كلما اردت ان اكتب موضوعا في الانشاء ارى انني سرت باتجاهه .

وحاولت بعد ذلك ان اتخلص منه وكتبت باسلوبي الخاص ، وقد نجحت في ذلك بعد فترة قليلة ، لكني لا اذكر اني تأثرت الى هذا الحد بأي كاتب آخر ولو اني اعجبت بطبيعة الحال بالكتاب العالمين وغير العالمين مثل « برناردشو وانتول فرانس » الخ ... سئلت مرة عن السخرية وهل تأثرت بهذين الكاتبين الساخرين ؟

ربما تأثرت بهما مرة ، ولكني كنت لا اقتبس عبارة من عباراتهم في كتاباتي - والكتاب اللذين قرأت لهم لا يحصيهم عدد اخشى ان اذكر بعضهم فأنسى المهم منهم ولا سيما الكتاب الروس المشهورين مثل « گوگول وتولستوي ودستويفسكي » واخرين غيرهم .

● استاذ عبدالحق يبدو ان اغلب القصاصين العراقيين من جيل الرواد تأثروا بالقصص الروسية في القرن الثامن والتاسع عشر خاصة ، هل هذا يعود الى كثرة الترجمة من الروسية أم يعود الى طبيعة الادب الروسي نفسه الذي يمتاز بالانسانية الدافئة والشاعرية والاهتمام بقضايا الانسان في ذلك البلد ، حيث ان الانسان هو الانسان في كل البلدان ، بمعنى ان الادب الروسي على يد « دستوفسكي » ، « تولستوي » و « تشيخوف » كان يهتم بالانسان الروسي على وجه التحديد بقدر ما يهتم بالانسان النوعي بشكل عام .

فهل هذا يعود الى طبيعة الادب الروسي نفسه ام الى كثرة الترجمة من الادب الروسي ؟ وهل كنتم تقراون باللغة العربية أم تستعينون بلغات أجنبية اخرى للاطلاع على الادب العالمي ؟ !

- اكثر ما قرات كان باللغة العربية وهي تلك المترجمات التي نعرفها جميعا وخاصة بكتب الجيب التي كانت تصب علينا بأكليل من القصص العالمية المهمة فيها الروسي وغير الروسي والفرنسي وفيها الانكليزي والامريكي ايضا ، ولكن يبدو ان الادب الروسي استقطب اهتمام القراء اكثر من الاداب الاخرى لما تفضلت به من صفة خاصة هي التعمق في النفس البشرية وتأثير تحليلاتها التي تنسجم مع كل النفسيات .

.... فالعالم الروسي عالم خاص والانسان الروسي يختلف عن غيره مع ذلك . ان طريقة الكتاب الروسي ومعالجاتهم النفسية استهوت كل القراء ، حتى الادب الانكليزي والفرنسي الذي قرأناه كان الكثير منه متأثرا بالادب الروسي ايضا . ويبدو لي ان اكثر الادباء الروس سيطرة على كتاب القصة العراقية وغيرهم كان « دوستوفسكي » لظهور الكثير من التحليلات النفسية والمناهج التي انتحت منحاه ، سواء في جميع القصص او في اغلبها كما يظهر عند الاستاذ عبدالملك نوري في اقاصيصه او قصصه النفسانية او غيره من الكتاب التي تظهر عندهم لمحات بين الحين والاخر من التحليل النفسي .

● نعود الى نفس السؤال ، ولكن بطريقة اخرى : هل تعتبر ان التطور الذي اصاب القصة العراقية من خلال رواية « مجنونان » يرجع الى موهبة شخصية ام الى دراية بحرفيات القصة استطعتم ان تحصلوا عليها بطرق وبثقافة خاصة ؟ ام ان كتابتكم للرواية بهذا الشكل الفني المتقن الى حد ما هو مجرد تحصيل حاصل لمجموعة قراءاتكم ؟ !

- هذا سؤال لا يخلو من صعوبة ، ولا اريد ان اتحدث عن الموهبة عندما يكون الكلام عن نفسي ، لكن اعتقد ان هناك عملا فنيا ناجحا يخلو من الموهبة .. ان مجرد القراءة لا يغني . فانا اعرف شخصا لا تفوته جريدة ولا مجلة اوربية - وخاصة مجلة (ماچ) التي يقراها باستمرار - ومع ذلك عندما تناقشه في امور السياسة او في الموضوعات التي تعالجها هذه المجلة وغيرها من الجرائد تجد انه لا يفهم منها شيئا ... فكثرة القراءة لا تغني اذا لم تكن هنالك موهبة ، وكلاهما ضروري واعترف بأنني لم اقرا شيئا من النقد الادبي . فانا لا احب قراءة النقد ، احب قراءة المنقود : اقرا القصة فأن اعجبتني اعجبتني والا فاقول انها لم تعجبني . ومن خلال قراءتي والتمييز بين ما يعجبني وما لا يعجبني اتخذت طريقي في كتابة القصة .

● هل هذا يعني انك لم تقرا بعض الكتب التي تتناول فنية القصة وجوانبها البنائية والهندسية وحرفيات القصة على وجه العموم ؟ ! وهل كتبتم القصة على السليقة والتأثر ام بطريقة الاهتمام بحرفيات القصة ، ووعي جوانبها ، والتخطيط لها ودراستها دراسة معمقة وخاصة بالنسبة للجوانب الفنية والابداعية المهمة في القصة ؟

- مع الاسف لم اقرا اي كتاب عن انواع القصة ، او طريقة كتابتها ، او كيفية تركيبها ، وماهو حسن او سيىء فيها .. وانما كتبت ما كتبته متأثرا بما قرات وما اعجبني وما لم يعجبني واتخذته مسلكا لنفسي في الكتابة .

المصادفة والواقع في رواية « مجنونان »

● رغم ان رواية (مجنونان) قد دفعت بالقصة العراقية نحو مواقع فنية متطورة وجديدة نسبيا ، بحيث اقتربت القصة العراقية من خلال هذه القصة - ومن خلال أعمال اخرى لعبدالملك نوري وفرمان والتكرلي واخرين غيرهم - اقول لقد اقتربت القصة العراقية من القصة النموذج ، القصة الفنية التي تكتب بدراية وعناية بحرفيات القصة ... ولكن رغم كل هذا نلاحظ وجود نقاط ضعف في الرواية ونذكر على سبيل المثال تركيب المصادفات بطريقة ميكانيكية اي اقحام المصادفات واصطناعها بحيث تجر المصادفة الى حدث ، ومصادفة اخرى الى حدث آخر .. وهكذا : وخاصة بالنسبة لخلق نموذج خاص بالمرأة العراقية ، واذكر على وجه التحديد شخصية « صفية » في الرواية : فلا يمكن وجود امرأة عراقية في تلك الفترة (في الثلاثينات) تتصرف بهذه الطريقة ، ولولا تصرف « صفية » بهذه الطريقة لما استطعنا مواصلة قراءة القصة او تركيب احداث القصة .

فهل لاحظتم هذه النقاط السلبية الى حد ما في رواية مجنونان ؟ .

ـ الواقع اني لا اعتبرها سلبية ، لانه لو لم اعتقد ان هنالك ضرورة لمثل هذه التصرفات لما كتبت الرواية . انا كتبتها لاثبات هذه التصرفات التي كما قلت يجب ان تكون واقعا لا ان تكون مجرد خيال . ولذلك اعتبر انها وصف لجيل قادم ، حيث يوجد الان صفيات كثيرات ، وحتى في ذلك الحين تلقيت بعض المخاطبات التلفونية من بعض الآنسات اللائي لم اكن اعرفهن وسمعت منهن اعجابا كبيرا بشخصية صفية مما يدل على انها وصف كن ينزعن اليه ، ولذلك لا اعتبرها سلبية . اما قضية المصادفات فالحياة كلها مصادفات ، لقاءنا الان مصادفة كان يحتمل ان اكون قد سافرت مثلا قبل بضعة ايام وبذلك ما كان يتاح لي هذا اللقاء .

● صحيح استاذ ، ولكن تركيب المصادفات له شأن كبير في طريقة بناء القصة فعندما تكثر المصادفات تبدو القصة مصطنعة : كل مصادفة تجر الى مصادفة وكل حدث يجر الى حدث آخر ، وهكذا لكي تستمر القصة ليس الا . ولذا اظن ان من المعقول ان تنهض القصة على مصادفة واحدة او مصادفتين ولكن اذا كان كل فصل يقتضي ان يجر الى مصادفة اخرى ، وكل مصادفة تقتضي ان تؤدي الى واحدة جديدة من اجل الاستمرار في الرواية ... فاظن ان هذه الطريقة تسعى الى تطويل القصة ليس الا ، او من اجل الاستمرار بالرواية وخلقها بطريقة اصطناعية وخيالية اكثر مما هي طريقة واقعية وحقيقية .

ـ كما قلت ان المصادفات كثيرة في الحياة ونقرا احيانا بعض الفصول الغريبة التي لا يمكن ان يصدقها العقل لولا انهم يقولون انها احداث واقعية . وفيما يخص « صفية » ليس بالمصادفة الغريبة ان يلقاها بعد عامين لو كان لقيها بعد اسبوع او اسبوعين ربما تبدو مصادفة لكن بعد عامين قد تلاقي اي شخص ما كان يخطر لك ان تلاقيه . انا لاقيت شخصا في « طهران » وعندما ذهبت الى « القاهرة » وجدته هناك وذهبت الى « انقرة » فوجدته قد نقل الى « انقرة ايضا » كما انتقلت انا . فهذه المصادفات ليست نادرة في الحياة ولا مستحيلة ولا اعتبرها من السلبيات .

● نعم هذه مصادفة واحدة وتكون طبيعية ومنطقية ومعقولة ولكن ان يلقي صدقي « صفية » في نفس اللحظة التي يبحث فيها عن سيارة اجرة وهي ايضا تبحث عن ذلك ، وان يلتقي باخيها ويحدثه عن ذات الموضوع الذي كان قد كتبه في الجريدة .. الا تعتبر هذه مجموعة مصادفات نادرة في الحياة ؟ !

ـ مصادفات نادرة فعلا ، ولكنها ليست مستحيلة . وانا لا اعتبر ان هذا مما يعيب القصة او يجعلها مستحيلة الوقوع .

● هل نستنتج من هذا ان القصة كلها واقعية ام انها من بنات خيالك وتركيبك الفني ؟ !

ـ لا يمكن ان نعتبرها كلها واقعية اذ اعتبرناها شكلا من اشكال القصص . من النادر ان يروي القاص قصة واقعية بكاملها ، اما رواية مجنونان فكلها من الخيال وليس فيها شيء من الواقع .

● ولهذا تمتاز الرواية بانها تركيب فني اكثر مما هي قصة مكتوبة بنفس عاطفي وشخصي ولها تجربة خاصة كما نجده في اغلب قصص جيل الرواد . وهذا مما يميز القصة فعلا حيث انها مكتوبة بنفس عقلي وبنائي ، بنفس يريد الكاتب ان يؤكد فيه حقائق ، حقائق يؤمن بها ولكنه لم يعشها معايشة ذاتية . هذا اما اعتقده في رواية مجنونان ، فهل توافقني على هذا الراي ام لكم رأي آخر ؟ !

ـ هذا هو الواقع وقد قلت من اول الامر انني صورت فيها البيئة كما هي ، لكن الاشخاص (بطلا الرواية) لم يمثلا تلك البيئة ، ولا هما صور من الواقع وانما صور خيالية تمثل الواقع المقبل لشخصياتهم وتصرفاتهم . والقصة كما قلت خيالية بكاملها ثم يجب وضعها في اطارها الزمني ، هي اول قصة مارست كتابتها منذ زمن التلمذة الدراسية عندما كنت طالبا يومئذ في الحقوق وفي عهد المراهقة الفكرية [لا المراهقة الجنسية بمفهومها العام] ولكن المراهقة الفكرية في الاصلاح وفي المثاليات وفي الثورة على الواقع الذي كان سائدا يومذاك ، على الواقع الذي كان جاثما على صدور الشباب والشيوخ وكل مواطن مخلص .. ولذلك تمثلت فيها اهم امر كمظاهر الاستعمار في العراق والاستيلاء على ثروته الاولى وهي النفط . وقد تطرقت اليها من خلال الغمز لوزير الداخلية الذي قابله بطل الرواية . والقصة هي مزيج من الاحداث السياسية والاجتماعية والخلقية والتطلعات الى المستقبل ودعوة الشباب الى اتخاذ منهاج او وضع نماذج لهم لكي يسيروا عليها وياخذوا بها .

● وان كانت كل اعمال الفنان عزيزة عليه ، لكن نود ان نسأل : اي الاعمال احب الى نفسكم ؟ وهل ان « مجنونان » هي الافضل كما نعتقد ؟ !

ـ اذكر انني تلقيت رسالة تقريض واعجاب شديد عندما اهديت « مجنونان » لصديق عند صدورها فكتبت له : « لو اطلعت على ما فيها من عيوب واغلاط لتوليت منها فرارا ولملئت منها ذعرا » . كما قلت انا اول المنتقدين لها وكان عيبها الاول في نظري هو انها خيالية ولا تمثل واقع ذلك العهد ولكني تعمدت ذلك لاصور لجيل المستقبل ولأحث الجيل الحاضر على ان يكون هنا ... فلا يمكن ان اقول انها احب الاعمال الي ولا استطيع ايضا ان اؤثر واحدا من الاعمال على الآخر ، لكن من حيث الاهمية اظن ان دراساتي اللغوية اكثر اهمية من بقية الاشياء لانني استطعت ان اكتشف فيها اشياء جديدة بالنسبة لي لم اكن اعرفها سابقا . هذه اهميتها الكبرى ويليها في الاكتشاف ملحمة قلقميش « هو الذي

رأى » . فقد استطعت ان ارى فيها جوانب خفية وغامضة في هذه الملحمة العجيبة القديمة الرائعة التي كتبت فيما يبدو لجيلنا بأسلوب قديم .

هو الذي رأى ... محاولة للعودة الى الينابيع

● **لماذا « قلقميش » وليست « جلجامش » كما في اغلب الترجمات والكتابات ؟ ...**

ـ اما « جلجامش » بالجيم فهي كتابة مصرية لكن المصريين يقراونها صوابا ويقولون گلگامش كما يقول القارىء العراقي جلجامش او يقراوها بالجيم ، واما گلگامش فهي صيغة انكليزية . لا اعرف بالضبط كيف كان ينطقها البابليون ، ولكن الذي اعرفه ان كل حرف « گ » في اللغة العراقية اصله « قاف » وكما نقول مثلا « عقرقوف » نقولها « عگرگوف » ونكتبها « عقرقوف » ومن الطبيعي ان نقول قلقامش بدلا من كلكامش ، ولا سيما ان اسم گلگامش لا ينسجم مع الشعر العربي ، وهنالك كثير من العرب ينطقون « گاف » بصورة دائمية كالحجازيين واليمانيين والسودانيين ... وان كان العراقي ينطق بعض الحروف مثل گام وگعد وگال . فان الحجازيين ينطقون كل قاف گافا بدون استثناء ، وكانوا يسمونني « عبدالحگ مثلا » ويقولون ايضا : والحگيگه والگانون ، بينما العراقيون يلفظونها كلها « قاف » . ولذلك اطمئنك واطمئن القراء الكرام الى ان اخواننا في الحجاز وفي اليمن سوف ينطقون گلگامش كما تحبون .

● **معنى هذا انت تدعو لتسمية الملحمة بملحمة قلقميش وليست گلگامش كما هو متعارف عليه ...**

حسنا ... هل نستطيع ان نعتبر هذه الملحمة التي تعود الى بلاد مابين النهرين ، جزء من تراثنا العربي ايضا باعتبار ان المنطقة هي منطقة عربية ، ولان الحضارة العربية الاسلامية استطاعت ان تتمثل كل معطيات وحضارات المنطقة وان تدخلها ضمن حضاراتها وتطورها الروحي والفكري والثقافي ؟ ! وهل نستطيع ان نعتبر ملحمة « قلقميش » هي بدايات اولى للقصة ؟ ! وهل نستطيع ان نتوصل الى ان العرب او ابناء بلاد مابين النهرين هم اول من كتب القصة ؟ !

ـ هذا الراي هو السائد فيما يبدو لدى الباحثين جميعا ، لان اقدم عهد للكتابة عرف في وادي الرافدين بالحروف المسمارية واللغة « الشومرية » وليست « السومرية » كما هو شائع . والذي اعتقده انا ان القصة ـ او الا بالاحرى الاسطورة ـ كانت موجودة قبل عهد السومريين باعوام طويلة لان الحضارة مثلت في « تل تبدورة » القريبة من الموصل بستة وعشرين طبقة من الاقامات السكنية ، يعني ستة وعشرين مدينة بنيت بعضها فوق بعض ، فعندما تنهدم واحدة بسبب الحريق او الغريق او الحرب تبنى فوقها مدينة اخرى بعد مدة من الزمن . وبعض هذه الطبقات يعود الى العهد الحجري مما يدل على عراقة الحضارة في هذا البلد . والاسطورة كانت موجودة ولكنها دونت بعد اختراع الكتابة ، اما قبل اختراع الكتابة فمن البديهي اننا لا نجد شيئا من الاسطورة . والذي اعتقده أنا ان معظم هؤلاء المقيمين في هذه المنطقة [ان لم اقل كلهم] قد اتوا من الجزيرة العربية لان عقيدتي كما ذكرت في كتاب « مغامرات لغوية » ان الآريين القدامى سواء كانوا في الشرق مثل الهند الذين لغتهم سنسكريته او الفرس او في الغرب الذين لغتهم تنقسم الى جرمانية او لاتينية ... الخ كلهم مصدرهم الاول كانت الجزيرة العربية ، والقصة كانت موجودة لأن القصة من الغرائز البشرية ، كل انسان يحب أن يسمع الاخبار ، وملحمة قلقميش كتبت باللغة البابلية واللغة البابلية هي فرع من اللغة العربية وكما ذكرت انها لغة عربية ولكنها عربية ذلك الزمان في ذلك المكان . وحتى اليوم في عراقنا هذا الصغير المساحة اذا كتبنا هذه الملحمة بلغة احدى المدن الصغيرة قبلا في الشنافية في الجنوب لا يستطيع ابن الشمال ان يقراها او يفهمها فالفرق بين العربية والبابلية لا يتجاوز الفرق بين احدى القرى في الشمال واحدى القرى في الجنوب ولو ان لغتهم جميعاتكاد تكون لغة اجنبية عن الاخرى ويحتاج قارئها الى معجم كما يحتاج القارىء الى معجم في قراءته للغة البابلية ، فهذه اللغات في هذه المنطقة اصولها كلها عربية .

القصة العربية : من التراث الى المعاصرة

نعود استاذ عبدالحق الى القصة ونود ان تحدثونا باعتباركم رائداً من رواد القصة العراقية عن البدايات الاولى لهذا اللون الادبي ، وعن اهم الكتاب اللذين مارسوا هذا اللون الابداعي في العراق خاصة والوطن العربي عامة ؟!

المعروف ان المرحوم « محمود احمد السيد » في العراق هو الرائد الاول او بالاحرى هو اول من كتب قصة عراقية جدية تستحق هذا الاسم ، وانما كانت هنالك ارهاصات من قبيل الرؤى وامثالها تزيين الرؤى ... اما في العالم العربي فلا استطيع ان ابدي رايا خاصا لأني لم اتتبع القصة العربية ، ولكن المشهور ان المويلحي كتب شبه قصة او رؤيا ... والذي اعلمه ان بعض الكتاب في لبنان كانت لهم قصص منها مترجمة او معربة، وفيها من تأريخهم ، واذا ذكرنا مثلا المنفلوطي الذي ترجم بعض القصص أو ترجمت له بعض القصص وصاغها بأسلوبه العربي الفصيح وجرى على اسلوبها مثل « العبرات » وهي كما نعلم قصص حزينة مفرقة في الرومانسية وقد هاجمه الكثيرون في زمانه وبعد زمانه ولكني أعتبر هجومهم ظالماً لانه رائد من الرواد وكان قد تأثر بما قراه حديثاً . ولم يكن هنالك في العربية تراث

قديم يتعلم منه ويرسم منه ملامح الفن الصحيح ، وانا بطبيعتي اعتذر عن الاجابة عن الاسئلة التي تتطلب جمع المعلومات والاستخلاص منها ، لاني قليل التتبع لهذه الامور وعندما اقراه على الاقل ما يعجبني فقط بينما المتتبع يجب ان يقرأ الحسن والرديء لكي يستطيع ان يبدي حكمه فانا لا أصلح ناقداً بهذا المعنى .

● استاذ اذا ممكن تحدثنا عن اثر التراث العربي والاسلامي في تكوين الملامح النوعية للقصة العربية عامة والعراقية خاصة ؟

اخشى ان يكون هذا ايضاً داخلا في ذلك الباب ، لأن هذا يتطلب مني ان اكون قد قرات لا اقول كل ما يدخل في ذلك الباب لكن مقداراً كبيراً منه حتى اكون رأياً صحيحاً . ولكن هذا مع الاسف ما لم اكن احضى به .

● هل تعتقد اعتقاداً شخصياً بان التراث العربي والاسلامي ترك اثراً في القصة العربية والعراقية ام ان هذه القصة هي تقليد للقصة الاوروبية باعتبار ان القصة او الرواية الحديثة هي بنت البرجوازية الأوربية ؟! هل تعتقد ان الكتاب العرب والعراقيين بما فيهم انت كتبوا القصة بحكم هذا التقليد والتأثر بالتراث الغربي ام ان القصص العربية القديمة كالأساطير والمقامات وقصص الخيال « وحي بن يقظان » وامثالها ، وحتى القصص القرآني : هل تركت هذه القصص اثراً في تكوين ملامح خاصة بالقصة العراقية والعربية ام ان هذه القصة ليست إلا امتداداً وتقليداً للقصة الاوربية بمعناها الحديث والمعاصر ؟!

أنا لا احب ان اسميها تقليداً ولكن هناك من يشعر برغبته مثلا في الغناء فيغني بالطريقة التي يعرفها ، واكثر الكتاب العرب تأثروا بالقصة الغربية كما قلنا من المترجمات التي قرأناها ، ولابد ان قسماً كبيراً منهم — وربما كلهم — قد تأثروا الى حد قليل او كثير بالأدب العربي القديم ، وربما تأثروا ببعض النماذج منه . انا شخصياً اقرأ الادب العربي القديم ، وقد قرات كثيراً من القصص القديمة في كتاب قصص العرب الذي يتألف من ثلاثة اجزاء كبيرة وهو مكتوب كله بأسلوب عربي رصين متين ، وقرات الكثير من الكتب الاخرى مثل « الاغاني » وغيرها . وقد تأثرت بها حتى كتبت بعض الاقاصيص او النبذ باسلوب تعمدت فيه ان يكون عربياً من ذلك النوع مثل قصة « الواق واق » واقصوصة « الرائد » التي وردت في مجموعة « حائرون » حتى ان احد الاخوان قال لي انها تدخل في باب الملاحم فلذلك اضفت اليها بعض السجعات حتى إذا تيسر طبعها من جديد تكون أشبه بالمقامة فعلا . ولذلك لا اظن ان احداً من الكتاب العراقيين او غير العراقيين لم يتأثر بالأدب العربي القديم لكن التأثر يختلف قليلا أو كثيراً من كاتب الى آخر .

● نستنتج من هذا ان القصة العربية والعراقية لها ملامح خاصة وكتبت بحكم تأثير الموروثات الشعبية والتراث الفكري والثقافي للأمة العربية والدين الاسلامي بقدر ما هي نتيجة للتطورات الثقافية التي حصلت في اوربا . بمعنى ان القصة العراقية هي نوع من التمازج بين التاريخ العربي والاسلامي وبين التطورات الثقافية الوافدة من اوربا ... فهل توافقونا على هذا الراي ؟

نعم هذا هو الصحيح ، وكلمة التراث الشعبي التي تفضلت بها تذكرني بقصص الاستاذ « جعفر الخليلي » لان بعضها مقتبس فعلا من التراث ومروية بصورة فنية يعطيها طابع الاقصوصة الحديثة ، هذا عدا تأثر القصص الاوربي بذاته بالقصص العربي ، حيث ان نهضة القصة الاوربية انما قامت على آثار ما اقتبسوه من القصص العربي ، وقد وجدت في بعض الكتب نماذج من القصص العربية المترجمة كما هي ، وبعضها يبدو التأثير بالقصص العربي فيها كبيراً وواضحاً : مثلا قصة لفولتير يتحدث فيها عن استنتاجات تشبه استنتاجات « الرجل الذي اضاع بعيراً وراى بدوياً فسأله : هل هو ازور وهل هو اعور الى آخر هذه الحكاية .

ولم ينقلها « فولتير » بحذافيرها ولكنه احتذاها ، نحن متأثرون اذن بالقصص العربي اولا بطريقة مباشرة فيما قرأناه من الادب العربي القديم ، وبطريقة مواسطة فيما قرأناه من الادب الاوربي الذي تأثر هو في اول امره بالادب العربي .

● وخاصة حكايات الف ليلة وليلة حيث لا زال تأثيرها في اوربا كبيراً ومهماً وتكثر الدراسات عن هذه احكايات ، وتقلدها بعض الاعمال ، وقد إمتد تأثيرها الى جميع الالوان الفنية بما في ذلك السينما والموسيقى وحتى الفنون التشكيلية كما اعتقد .

نعم هذا هو الصحيح ، وتوجد قصص كثيرة للاطفال أما منقولة رأساً من الف ليلة وليلة واما قصص موضوعة على غرارها ، واذكر ان « برنادشو » ابدى تأسفه الشديد لانه قرأ الف ليلة في صغره ؛ لان ذلك حرمه من الاستمتاع من قراءتها الان . كان يتمنى انه لولم يقرأها في صغره ليقرأها الان لاول مرة وليستمتع بما فيها من روائع وبدائع الخيال .

العودة الى الحضارة ومهام المثقف العربي المعاصر

● نستطيع ان نستنتج من هذا الحديث ان التراث العربي وتراث بلاد ما بين النهرين ومصر القديمة خاصة والتراث الاسلامي قدم الى العالم [وللعالم الغربي على

وجه التحديد] تراثاً ثقافياً وحضارياً كبيراً .. هل من الممكن اعادة اكتشاف هذا التراث وتقيمه ودراسته واستلهامه في اعمالنا الثقافية والفنية المعاصرة ، وهل بمعنى ان القصة العراقية هي نوع من التمازج بين التاريخ تستفيد من هذا التراث استفادة كاملة وكبيرة بحيث يصبح للامة العربية دور إيجابي وتاريخي ليس في الماضي فقط وانما في الوقت الحاضر ايضاً ؟!

هذا هو الذي اعتقده . ان الامة العربية قامت بدور عظيم في الحضارة البشرية ولكن بعض الظروف المعينة حالت دون الاستمرار في ذلك ، وقد تحدثت في « ملحمة قلقميش » عن دور الادب العراقي القديم وفيما يجب ان يكون له من تأثير على القصة الحديثة ، وعن ضرورة إستلهام الشعراء والادباء لها كما يستلهمون (سيزيف) و (أوليس) وغير ذلك من الاسماء الاغريقية والرومانية . ولذا يجب ان تعاد ترجمة جميع القصص والاساطير القديمة وتعرض للقارىء العربي المعاصر ليستفيد منها ، واذكر بهذه المناسبة اني قرات مقالا للاستاذ « طه باقر » عن الرياضيات في العراق القديم ، حيث يقول احد علماء الرياضيات الكبار المعاصرين ان اليونانيين كانوا اغبياء لانهم لم يفهموا الرياضيات العراقية القديمة فاكتفوا بالشكل الهندسي بينما الرياضيات الصحيحة يجب ان تكون كما كانت عند اهل الرافدين مزيجاً من الشكل ومن العدد ، هذه الامور يجب بحثها في الواقع وافهامها للشباب لكي نستنهضهم وتمدهم بزاد روحي يحثهم على اداء رسالتهم في العصر الحاضر .

● نستنتج من حديثكم هذا انكم تدعون المؤسسات الثقافية في الوطن العربي عامة وفي عراق الثورة خاصة للاهتمام المركز والكبير والشامل بالتراث العربي والاسلامي وتراث بلاد ما بين النهرين ومصر القديمة وكل الحضارات التي نهضت على ربوع الوطن العربي الكبير ، وجميع هذه الشواهد التاريخية والمنارات الثقافية العظيمة وتيسيرها وتقديمها للقراء بطبعات وباشكال فنية حديثة واثمان رخيصه ((حتى بلغات اجنبية اخرى)) ليتعرف عليها القراء وبشكل مباشر على هذا التراث وهذه الحضارة الكبيرة التي شهدها وطننا العربي ؟ .

هذا هو الواقع واذا كانت الحضارة الاغريقية الباهرة التي تبدو متالقة كالشمس في التاريخ البشري قد استمدت من حضارة وادي الرافدين ووادي النيل فاحرى بنا نحن ابناء هاتين الحضارتين العظيمتين القديمتين بالاضافة الى الحضارة العربية الاسلامية التي شملت العالم كله بانوارها ، احرى بنا نحن ان نستفيد منها وننهض بواسطتها كما نهض بها الاغريق الذين كانوا غرباء عنها .

في العدد القادم :

ألحث على ابادة نكسن والاشادة بالثورة الشيلية

آخر ديوان للشاعر الشيلي بابلونيرودا

ترجمة : الطيب الرياحي



كوميديا قديمة

تأليف : الكسي اربوزوف

ترجمة : سامي محمد

يعتبر اربوزوف من اوائل الكتاب المسرحيين السوفيت الذين تجراوا على التوغل في جو المشاعر الانسانية الحية في ضوء الظروف الاجتماعية الجديدة . وقد راى النقاد ان اربوزوف يسير على خطى جيكوف في رسمه لجدلية الشخصيات وتطورها .

وهذه الترجمة العربية اعتمدت في الاساس النص الانكليزي الذي نقله عن الروسية المسرحي الانكليزي اردیان نیکولیف . وقد مسرح النص الانكليزي ـ بعد موافقة اربوزوف ـ وعرض على مسرح الدويج في لندن عام ١٩٧٦ . وقام بتمثيل الشخصيتين كل من ديم بيجي اشكروف وانطوني كايل . ولدورها في هذه المسرحية حصلت ديم بيجي على جائزة احسن ممثلة لسنة ١٩٧٦ التي تقدمها جمعية المسرح الغربي في لندن.

س ٠ م

تقديم

الكسي اربوزوف (١٩٠٨ ـ   ) كاتب مسرحي سوفيتي ذاع صيته بعد ان كتب مسرحية « تانيا » عام ١٩٣٨ . ومنذ ذلك التاريخ كتب اربوزوف عشرات النصوص المسرحية كان من اكثرها شهرة « منزل صغير في الضواحي » ، « سنوات التجوال » ، « حدث في اركوتسك » ـ وقد مثلت في بغداد قبل عامين ـ و « كوميديا قديمة » .

الشـــخصيات :

ليديا فاسيليفنا : لم تبلغ الستين من العمر
روديون نيكولايفتش : في الخامســة والستين .

تجري احداث المسرحية في شهر آب ١٩٦٨ على ساحل ريغا .

الفصل الاول
المشـــهد الاول

[ليديـا في يومها الســادس]

اتذكر ان ذلك قد بدأ في نهاية تموز عام ١٩٦٨ على ساحل خليج ريغا . في ذلك اليوم المشمس الصـافي ، جلس روديون نيكولايفتش رئيس اطبـاء المصح الذي يبدو رجلا محترما ورصينا ، جلس على كرسي مصنوع من مادة الخوص وقد تقاطعت ساقاه . وهو لا يروق له البقاء في غرفة الاستشارة خـارج ساعات العمليات الجراحية . كان لديه الكثير م نالوقت حين تمطر السماء . وفي الايام المشمسة حين ينصرف من عمله ، يمتع نفسه بالتطلع الى السماء الزرقاء والى الشجيرات من حوله . لقد وضع اثاثا متواضعة في الحديقة تحت ظل شجرة الكستناء الكبيرة لصق نوافذ غرفة الاستشارة ليضفي جوا صيفيا على مكتبه .

في ذلك الصبا حبالذات اذ يطالع روديون نيكولايفتش بعضا من اوراقه ظهـرت ليديـا فاسيليفنا اول مرة . وآسف ان لم اقل انها امراة شابة . لكن ، هل يهم السن حين تتطلع الى امراة وتدرك كم كانت فاتنـة في ايام شبابها ؟ فحين تنظر اليها عن قرب تدرك ايضا ان الحياة لم تبتسم لها مثلما تبتسم الان . في ذلك الصباح حين ظهرت اول مرة امام روديون نيكولايفتش ، لم يكن فستانها غير انيق ، اكرر ، غير انيق ، رغم انه صارخ اللون على نحو ما . وحين رآته رمقته عن كثب وخاطبته بغطرســة .

هي : انني متاكدة بانك روديون نيكولايفتش .
هو : هــذا صـحيح .
هي : اذن لابد ان تكون رئيس اطباء المصـح .
هو : هذا صـحيح ايضا .
هي : لا افهم لمـاذا تبتسم .
هو : ها انني اتوقف .
هي : ما زلت تبتسـم
هو : (يقطب جبينه ويتصنع سحنة حزينة) كما ترين، توقفت الان .
هي : لم تكن في مكتبك . وكما نصحتني المرضة فيلتا فادزكا ، نزلت الى الحديقة وانني مسرورة جدا اذ اعثر عليك .
هو : انني آسف . في خارج ساعات العمليات الجراحية افضل ان اجلس في الحديقة خارج نوافذ مكتبي.



هلا جلستي .
هي : شكرا (تجلس) الا ترى ان الوقت مبكر ؟
هو : اجل . هذا لم يقع لي من قبل .
هي : لم لا ؟
هو : لقد استغربت حينما رايتك .
هي : (ببرود) ما وجـه الاستغراب ؟
هو : لا ادري . كنت مسـتغربا تماما . اعتقد اننـا تقابلنا من قبل .
هي : (باستعلاء) اهذا الذي جعلك تبتسم ؟
هو : اعتقـد ذلك .

[صــمت]

هي : لماذا لا تقول شـيئا ؟
هو : ايتوجب علي ذلك ؟
هي : بالتأكيد ، دعونني ان آتي واتحدث اليك .
هو : معذرة . هل انت نزيلة مصـحنا ؟
هي : (متباهية) اعتقد انك تعرف .
هو : ما اسـمك ؟
هي : شيربر
هو : شيربر ؟
هي : ليديا فاسيليفنا شيربر
هو : اوه ، انت .

هي : (بكبرياء) انتِ ؟ ماذا تقصد ؟ يا له من تعبير غريب (بازدراء) انتِ !
هو : معذرة ، لكن موعدك في العاشرة صباحا والوقت قد تجاوز الواحدة الآن .
هي : كلام فارغ . ما الفرق ؟ انني هنا الآن .
هو : (بحذر) انني مسرور بذلك . لكنك لماذا لم تحضري في العاشرة ؟
هي : انه وقت غير مناسب . في العاشرة اطعم النوارس (بمباهاة) انني اطعمها يوميا بعد الفطور .
هو : ماذا يحدث لو اطعمتيها مرة في وقت متأخر قليلا .
هي : (بحالة طبيعية) كلا ، ان هذا يفسد الروتين ،
هو : اهذا جزء من متطلبات علاجك ؟
هي : لا بالطبع ، انني اعتمد على نفسي في كل ما افعله. (صمت) ما اسم تلك الشجرة ؟
هو : (باستغراب) الكستناء .
هي : وتلك الشجيرة ؟
هو : (اكثر استغرابا) السنط .

هي : من المهم ان اتذكر ذلك . شيء مؤسف انني في السنوات القليلة الماضية قطعت صلتي بالطبيعة، واخذت اخلط في اسماء الازهار والطيور . وبالكاد اتذكر الاشخاص . علي الان ان اتذكرهم جميعا . (صمت) لماذا لا تقول شيئا ؟ ها انني جالسة الى جنبك ، واضيع وقتي ولا تقول شيئا . انك تخفي شيئا ما ؟ هل تخطيط قلبي سيء ؟ ام ان حالة دمي بائسة ؟ اهناك شيء غير مسر ؟ لا تخفه عليّ .
هو : (بسرعة) كلا ، كلا ، لحد الان . ليس عندي معلومات تقلقك . انها مسالة مختلفة تماما . كما ترين ... أن مصحنا مؤسسة طبية وليس فندقا ولا حتى دار نقاهة . علينا ان نصر على الهدوء المطلق والنظام . ومع ذلك ...
هي : انني اصغي باهتمام بالغ .
هو : ان سلوكك يثير الكثير من الشكاوى . لقد مضى على وجودك هنا ستة ايام غير ان الانتقادات عليك تتزايد . هل تعلمين اننا لم نقابل مريضا غير اعتيادي مثلكِ .

هي : أولا ينبغي ان أشير الى ان كلمة « مريض » لا تنطبق علي ببساطة . انها نعت . وهي تصيب بالكآبة كل انسان سوي يأتي الى هنا بوعي واضح وبذهن متفتح .
هو : هذا ليس شأني . انها التعليمات .
هي : (بازدراء) « تعليمات » ! ان التعليمات يضعها اناس لا يفعلون احسن منها .
هو : معذرة ، لو سمحت لي ان ...
هي : بماذا اُتهم ؟

هو : أولا انك تحرمين الجميع من النوم .
هي : (بلهجة باردة) وكيف احرمهم من النوم ؟
هو : في منتصف الليل وحين يأوي الجميع الى الفراش تبدأين فجاة وبشكل غير متوقع بتلاوة الشعر بصوت عال .
هي : مستحيل ! انهم لا يحبون الشعر !! بالتأكيد انهم لا يفضلون عليه الشخير ؟ هل تعلم ان المراة في الغرفة المجاورة لغرفتي – وليكن اسمها س – تشخر بكامل قوتها لدرجة ان الازهار الموجودة على الطاولة التي بجانبي تتمايل بهذا الاتجاه وذاك . اؤكد لك ، انها تتمايل بفعل الشخير . من ناحية اخرى ان المراة في الجانب الاخر ولنسمها ص ، تتأوه وتئن في نومها بحيث ان الله وحده يعرف سرها . ولكن كما ترى صرفت النظر عنها ولم أقدم شكوى الى احد .

هو : هذا جيد . ولكن امامي تقريرا مفاده انه منذ انبلاج الفجر تنفجرين فجاة في الغناء وتوقظين الجميع من النوم .
هي : وكيف أمتع نفسي في صباح مشمس ؟ انا لا اغني عندما تمطر السماء ، اذ لا املك اي دافع طفيف. ثم اغني بهدوء جدا بالكاد يكون مسموعا (تغني بهدوء جدا) :

في كثير من البلدان همتُ على وجهي
وحيوان المرموط الى جانبي ...
هل هذا يوقظك ؟

هو : تغنين بصوت جميل . ولكن افهمي ان نوم بعض الناس خفيف وعلينا الا نكون انانيين ونحرمهم من النوم في الصباح الباكر .
هي : لماذا لا ينامون باقل عدد من الساعات ؟ ثم لا شيء يقصر من حياة الانسان كالنوم الذي لا تستطيع أن تصحو منه ، فقد تفقد الكثير من الاشياء النافعة . هل تتفق معي عموما ان الحياة في هذا العالم ممتعة ؟

هو : اتفق ، انما النوم في الصباح الباكر ...
هي : (مقاطعة) هل تدري ان هناك بعض الاشخاص ممن مضى على وجودهم هنا وقت طويل لم يشاهدوا ابدا شروق الشمس ولا مرة واحدة . ان شروق الشمس على البحر شيء رائع جدا .
هو : نعم ، اتفق ، لكن هناك شيئا اخر . وفقا لما قاله احد الشهود ، تتسللين ليلا الى الحديقة عبر النوافذ وتعودين اليها بنفس الطريقة فيما بعد . لماذا ؟ يبقى النزلاء يقظين وهم ينتظرون عودتك بأحر من الجمر قبل ان يخلدوا للنوم ثانية . وفي بعض الاحيان تبقين في الخارج لمدة ساعة ونصف وهذا ما يؤرقهم .

هي : ان الممرضة فيلتا فادزكا تقفل علينا الابواب في الليل . وتتملكني رغبة جارفة في ان اكون في الحديقة لاتمتع بضوء القمر وان اذهب الى الساحل حيث اكون متوحدة مع الطبيعة ... يجب ان تدرك بانني امرأة حضرية . ولسنوات لم ارَ البحر ولم أتجول في غابة .. كل ما حولي يسلبني عقلي حقا (فجأة تخجل من اعترافها) أعتقد كل ذلك لا يثيرك . ففي النصف ساعة الماضية اخذت تتناول قطع الحلوى من تلك العلبة الصغيرة وخدرت نفسك وجعلتها في حالة من الغيبوبة . ارجو ان تستمر على مص قطع الحلوى فهو الشيء الوحيد الذي تقدر عليه ...

هو : (يشعر بمذلة) لو سمحت لي أن ...

هي : وهناك شيء آخر اثبته في دفاعي . انني اتسلل عبر النافذة بعناية وبحذر شديدين .

هو : للاسف ان معلوماتي تختلف (يقرأ) : « واذ تغادر النافذة في الليلة الماضية ، قلبت ثلاث قنان من الحليب تكسرت جميعها في نفس الوقت وايقظت كل من هنا وفي الجناح السفلي . »

هي : في المستقبل اعدك بان اتسلل من النافذة بحذر شديد .

هو : اللعنة ! من الصعب التحدث اليك .

هي : (متجاوبة) هذا ما يقال عني دائما . لا اعرف السبب . حين أقابل الناس تكون مقاصدي في احسنها .

هو : كفى ! انت تمتلكين موهبة خارقة في ان تحولي كل شيء الى لا شيء .

هي : طبيعي انني أحاول أن اساير الزمن . هل عندك شيء اخر ضدي يا دكتور ؟

هو : كتجربة ... وهكذا توصلنا الى معرفة ... احم .. مرضانا ، عند قدومهم نطلب اليهم ان يملأوا هذه الاستمارة . بصراحة اصابتني اجابتك بالحيرة . الشيء الاول ، يتعلق بالسؤال عن عمرك ، فقد وضعت خطا في الحقل المخصص له .

هي : (بفظاظة) اعتقد انه ليس من اللائق ان نسأل امرأة عن عمرها . ان اعمار كل المواطنين محض مسألة شخصية . وانني متأكدة تماما ان خصوصية المعلومات في مثل هذه الحالة تضمنها الدولة . لماذا هذا الفضول الاخرق ؟ انني لم اسألك عن عمرك . .

هو : لا شيء يقف في طريقك ؟ وعلى العكس من منطقك الانثوي الغامض ، أقول بصراحة انني ابلغ الخامسة والستين .

هي : لا أظنك تعني ذلك .

هو : اعني ماذا ؟

هي : ظننتك اصغر بكثير .

هو : احم ... وهل تظنين ذلك حقا ؟ على اية حال هذ هو عمري .

هي : لا يهم . يعجبني صدقك ، سأستجيب بصراحة متبادلة . ما زلت تحت الثمانين . هل يرضيك هذا ؟

هو : لا ادري لماذا يجب ان يرضيني ذلك . لنستمر في قضية مهنتك . لماذا كانت اجابتك غامضة جدا ؟ « انني اعمل في سيرك » .

هي : لكنني اعمل حقا في سيرك .

هو : ماذا تعملين ؟ ما مهنتك ؟

هي : هل سيشفي هذا تصلب شراييني ؟ ان تصلب الشرايين هو ما شخصه اطباؤك اخيرا رغم انني لم اصب به .

هو : مهنتك يا امرأة ! ماذا تفعلين في السيرك ؟ هل تقومين بألعاب بهلوانية ؟ تقرعين على الطبل ؟ تبتلعين الضفادع الحية ؟

هي : الفضول يقتل القطة ، تذكر ذلك (تبتسم فجأة) انني أقوم بالالعاب السحرية . ما الذي يمكن ان تفعله امرأة في سيرك ؟ تقوم بالالعاب السحرية ؟ آمل اننا قد انتهينا من هذا السؤال .

هو : « تقومين بالالعاب السحرية » . لماذا لم تملأي الحقل الذي يخص عائلتك ؟ هل انت متزوجة ؟

هي : احيانا تكون الاجابة بسهولة على هذا السؤال معقدة جدا .

هو : اللعنة عليك ! هل انت متزوجة ام لا ؟

هي : (بعد الصمت) من اللطف ان تكون مؤدبا . انني حساسة . كلا لست متزوجة . كلا ابدا . هل رضيت الان ؟ هل لديك اسئلة اخرى ؟ لا ؟ اذن لن اخفي شيئا واقول انك تحملني على الدمار . لا احد في هذا العالم الفسيح حملني على الدمار مثلما فعلت انت . لقد طرحت اسئلة سمجة ، حاولت ان تعرف ان كنت متزوجة أو ، شكرا لله ، غير متزوجة ! ولم تكلف نفسك عناء ارتداء الصدرية البيضاء ؟ اذا تطرح اسئلة فعليك ان ترتدي الصدرية البيضاء وليس تلك الجاكيتة الضيقة والرديئة ذات الزر المفقود ! انه لشيء فظيع ، تستدعيني لحديث جدي وتلوك قطع الحلوى دون توقف . انك تحت رعاية طبيب ! يا للخجل ، يا للعار ! لا اريد ان اراك ثانية .

هو : (غاضبا) كفى ! انني الوك قطع الحلوى دون توقف لكي اخلص نفسي من عادة التدخين المقيتة انت كائن عبثي . هذا كل ما انت . انني رجل مشغول ولا وقت عندي لتجعلي مني احمق . املأي الاستمارة او غادري المصح .

هي : (بكبرياء) اذا لم تحسن سلوكك فسوف أرسل بطلب الشرطة . (تأخذ قطعة حلوى من علبته الصغيرة وتدسها في فمها ، تغلق العلبة ، وتستمريء القطعة)

هو : (ينظر اليها مستغربا) يا لها من أمراة فظيعة !

المشـهد الثانـي

[في يومها الثامن]

مقهى صغير على ساحل البحر ، الوقت مساء ، الطقس ما يزال جميلا . تذهب ليديا فاسيليفنا الى المائدة بينما يجلس روديون نيكولايفتش وحيدا وهو يتناول كعكة ويرتشف القهوة . تحمل ليديا قدحا من الشاي الممزوج بالليمون وصحنا وضعت عليه قطعة خبز .

هي : (تجلس حول المائدة) يسرني ان اراك هنا . انه لطف منك .

هو : (مستغربا) لطف ؟ ماذا تقصدين ؟

هي : من اللطف ان تكون هنا . انني أعبد الاصدقاء الجدد واحبهم اكثر مما أحب الاصدقاء القدامى! الذين يسردون أشياء يعرفها المرء مسبقا . وربما يقول الاصدقاء الجدد شيئا جديدا . لقد تقابلنا قبل يومين واجرينا محادثة رائعة . ظللت افكر فيك منذ ذلك الحين . (صمت) لماذا تحملق في بعين جاحظة ؟

هو : (بارتباك واضح) بعين جاحظة ؟

هي : بعين جاحظة بالتأكيد .

هو : أ ... أجل ... يبدو انك متقلبة المزاج قليلا .

هي : هذا ما يقال عني دائما . لا يهم ذلك . هل تتمتع بالشمس حين تلوح خلف السحب ؟ في هذا اليوم احب كل انسان بما فيهم انت بالتأكيد (يسعل) ما القضية ؟

هو : اظن ان شيئا ما يجري خطأ .

هي : لك أسنان جميلة . هل تأتي الى هنا غالبا ؟

هو : أحيانا (بثقة) ان الكعكة التي يقدمونها لذيذةجدا (يضع في فمه قطعة حلوى)

هي : على فكرة ، متى أقلعت عن التدخين ؟

هو : قبل حوالي خمس عشرة سنة .

هي : قد تعود الى التدخين ثانية لتخلص نفسك من عادة مص الحلوى المقيتة .

هو : انت على حق ، هناك الكثير من المشكلات دون حل .

هي : نعم . اليوم مثلا ، أعني الان . مررت وشاهدتك جالسا وحدك مع قطعة الكعكة . وانتابتني حالة من الرثاء .

هو : رثاء ؟

هي : فكرة خطرت على بالي فجاة: هل يعاني هذا الرجل من كارثة بحيث انه في يوم رائع كهذا يجلس وحيدا في ركن مقهى ويرتشف القهوة السوداء .

هو : انت تبالغين . الاشياء ليست بهذا السوء .

هي : رائع . هل لي ان أجلب لك كعكة اخرى ! هذا اليوم أريد ان أرى وجوها سعيدة تتحلق حولي.

هو : كلا ، اعذريني ، لقد تناولت منها ما يكفي .

هي : تسلمت لتوي رسالة من زوجي واعتقد انه في بحر قزوين . روى في رسالته شيئا مسليا . والظاهر انهما اتخما من أكل السمك ...

هو : معذرة . لكنك قلت أول أمس بأنك غير متزوجة .

هي : أصحيح ذلك ؟

هو : أؤكد لك .

هي : انت تتذكر ذلك ! هذا غريب . كنت غاضبة منه ولذا قلت انني غير متزوجة . انني افعل ذلك دائما وهذا جزء من تقلب مزاجي الذي لاحظته علي . ومع ذلك فان زوجي يحبني حبا جما . لحد الان يبعث لي هدايا صغيرة وجميلة . انه رجل رائع . لا يبدو عليك الانشراح ؟

هو : لمَ لا ؟ انني منشرح (يفقد صوابه لسبب ما) انني متضايق .

هي : حسنا . ان المرء في هذه الايام لا يقابل غالبا رجالا رائعين . انهم متساوون جميعا لا زيادة ولا نقصان . تنظر اليهم وتقول كيف تكون طبيبا متواضعا ، مكتئبا ، ومتبلد الحس .

هو : لا أستطيع القول انني وجدت اليوم امراة ملهمة على وجه الخصوص .

هي : كلا ، ابدا .

هو : كلا . ولكوني رئيس اطباء المصح هنا ، قابلت الاف الوجوه الجديدة . وبعض السيدات اللائي جئن . في الشهر الماضي وكانت هناك واحدة نزعت وشاحها فبدا شعرها ورديا .

هي : مستحيل .

هو : أجل وردي لماع . لقد اعتدت على الشعر الازرق او البنفسجي . عرفت ستة منهن . ولكن الشعر الوردي ! ثم ان التنانير التي يرتدينها ، هذا الميني ، المكسي ، الميدي ! والسراويل التي تشبه سراويل المهرج ، السروال العريض . انه لشيء مخجل ! في العشرينات اعتادت النساء ارتداء سترات جلدية قصيرة . كنّ جذابات جدا ومحبوبات فعلا .

هي : السترات الجلدية القصيرة مازالت تستعمل . انها انيقة جدا .

هو : ليست نفسها . فهي مختلفة . مختلفة تماما . ليست كالتي كنّ يرتدينها .

هي : على المراة ان تساير الموضة . عليها ان تتألق .

ان تكون رائعة الجمال ، وان لا تيأس ابدا .

هو : (يظل غاضبا) انها حالة مشكوكة فيها بدرجة كبيرة . سأخبرك ما الذي يجعل المراة جذابة : التواضع ، الاخلاص ، حس الانسجام . الجاذبية لا شأن لها بعقصة الشعر والتوافه الصغيرة (يصبح اكثر غضبا) لنأخذ تلك البدعة الغريبة التي تضعيها على شعرك . ما هي بحق السماء ؟ قد تضعها فتاة . لكنك لست فتاة . انك امراة ناضجة . وذلك الشيء ، آسف ، لا اعرف ما هو ...

هي : (مكتئبة) الا تعرف ما هي ؟

هو : كلا .

هي : هذا ما يدعو الى الحزن . اعتقد ... انني احب هذه القبعة النسائية الصغيرة . انها قبعة نسائية كما تعلم .

هو : قبعة نسائية ؟ اهذا ما تطلقين عليها . انها مجرد قبعة ، اقرب الى قبعة مقززة مغترة بنفسها .

هي : مغترة بنفسها ؟

هو : لماذا تعتمرينها ؟ ولاي غرض ؟ ان تتألقي ؟ ان تكوني جذابة ؟ ايتها السيدة شيربر ، حان الوقت لتفكري بروحك !

هي : اي هراء هذا ! بحق السماء ما علاقة روحي بذلك ؟ يا عزيزي على المراة الحقيقية ان تبقى جذابة حتى يوم احتضارها وحتى حين تكون على حافة قبرها .

هو : اين وصلنا الان ؟ حافة القبر ! من يريد امراة جميلة في كفنها ؟ انت تتفوهين كلاما فارغا .

هي : انت متوحش ، لقد تماديت ، لماذا تتحدث عن الكفن ؟ عليك ان تخجل من نفسك . لقد وصفتني بأمراة عجوزا !

هو : لم اقل انك امراة عجوز .

هي : بلى قلت .

هو : لم اقل . ليس هذا صحيحا .

هي : وما هو الصحيح ؟

هو : انك لست عجوزا .

هي : ما انا ؟ امراة شابة ؟ كذبة سمجة اخرى .

هو : (يفقد صبره) كلا ، ارى اننا لن نتوصل الى اتفاق ابدا ...

هي : وماذا هناك لنتفق عليه ، ما هي القضايا ؟ (ساخطة) اذن فلم تعجبه القبعة النسائية الصغيرة ؟ انظر الى نفسك . ان زر سترتك ما يزال مفقودا والاخر معلق بخيط واهن . انني دقيقة الملاحظة ، الم تنظر زوجتك اليك ابدا ؟

هو : (ببرود) آسف يا سيدة شيربر ، انني غير متزوج .

هي : (صمت قصير) اصحيح ذلك ؟

هو : اجل .

هي : ان الزوجة من اكثر الاسباب التي تجعلك حسن الهندام. ينبغي ان تكون لك صديقات يحترمنك. نساء يشعرن بك وحتى يعبدنك .

هو : (يكبح غضبه) دعيني اخبرك مرة اولى واخيرة ، لي عمل اقوم به وانني لا اجد اهتماما في النساء، وكما قلت قبل قليل ، انهن يجعلن مني انسانا باردا بشكل عام . كلهن دون استثناء !

هي : لا اصدقك ! لماذا تقول لي هذه الاكاذيب ؟ طبيب في منتجع طبي وليس متزوجا ! ارجوك ان تنتبه لذلك . انك لا تحسم الامور .

هو : امور ؟ انا ؟

هي : اجل . ما اقوله هو انك تملك حضورا اكثر مما انت جذاب .

هو : جذاب ؟ اوه ارجوك لا !

هي : لماذا انت مرتعب جدا ؟ الحب طبيعي بالنسبة للانسان وخاصة بالنسبة للرجل .

هو : لماذا انت ساخرة جدا ؟

هي : ماذا تعني ؟ (بصدق) انني اتحدث عن الحب (بابتسامة لم تقاومها) مسرحية العواطف .

هو : هذا فظيع !

هي : لا افهم ؟

هو : موقفك العام الطائش ! ثمة اشياء معينة يحسن للمرء الا يمزح فيها . الحب مقدس . انني اعرف شيئا عنه . كنت متزوجا .

هي : ولم تحبب من ذلك الحين ؟

هو : احببتها فقط .

هي : (بهمس) غير معقول .

هو : سأغادر هذا المكان . آسف . لكن ليس هناك شيء وجدته سمجا في امراة اكثر من سخريتها الرخيصة . ان فجورك الروحي يروق لي (يتجه نحو باب الخروج) .

هي : كيف ستدبر امورك بدون قطع الحلوى ؟

(يتوقف)

ها هي على المائدة حيث تركتها

هو : (يعود ، يضع العلبة في جيبه) يا سيدة شيربر مهما بذلنا جهدنا فاننا لن نتكلم لغة واحدة . وكذلك في المستقبل حين نلتقي ، افضل ان يدور حديثنا ضمن حدود علاقة الطبيب بمريضه دون استثناء .

(يذهب)

هي : (تنظر اليه) يا له من رجل غريب الاطوار .

المشهد الثالث

[في يومها الحادي عشر]

ريغا . خارج كاتدرائية دومـا . الوقت متأخر في المساء . السماء تمطر . وصوت موسيقى الارغن في الكاتدرائية يسمع من على مبعدة .

تخرج ليديا فاسيليفنا من الكاتدرائية وتتوقف . تتطلع الى السماء ، وربما تصغي الى الموسيقى .

يظهر خلفها روديون نيكولايفتش . واذ يخرج من الكاتدرائية يراها . يتوقف ويقترب منها بتردد .

هو : اسـعدت مسـاء

هي : (دون مبـالاة) أوه ، انت ؟

هو : اجـل .

هي : (بعد صمت قصير) هل كنت في الكونسرت ؟

هو : كنت جالسا بالقرب منك في الصف الثاني عشر .

هي : لم الحظك ابـدا .

هو : كلا بالطبع . كنت تصـغين الى الموسيقى .

هي : نعـم ...

هو : لمـاذا غادرت الكاتدرائيـة ؟

هي : (تفكر) لقـد اكتفيت .

هو : مـاذا ؟

هي : اكتفيت بكل ذلك ... بكل شيء .

هو : عيناك مغرورقتان بالدمـوع .

هي : انني لا ابكي (يتناول منديله ويمسح عينيهـا بسرعة) لماذا انت عطـوف اليوم .

هو : لم الحظ ذلك .

هي : انني لاحظت ذلك . (تبتسم) انها الموسيقى .. (صمت قصير) ولكن لماذا غادرت انت الكاتدرائية؟

هو : لاحظت انك دون معطف مطر او مظلة .

هي : وما حاجتي بهمـا ؟

هو : سـتبتلين .

هي : لقـد توقف المطـر .

هو : قد يهطـل ثانية .

هي : (فجأة تنظر اليه عن كثب) انت تحتاط مسبقا (بأستهجان) لقد جلبت معك مظلة . ينبغي الا تكون محترسا حين تنتوي سماع الموسيقى .

هو : (صمت قصير) هل تحبين موسيقى الارغن ؟

هي : لا اعرف . لم افكر بذلك . لم اسمعها منـذ عشرين سنة وربما اكثر . الحياة تجري بطريقة غريبة كهذه . اليس كذلك ؟ كلا . اننـا الذين نجري بهذه الطريقة الغريبة . لو القينا نظـرة لرأينا الكثير من الاغنياء حولنا . ولكننا نجـري بهذه الطريقة . ان ذلك لمرعب . اتيت الى كونسـرت الكاتدرائية دوما ظنا من انني قد استطيع ذلك. بدأ العزف وفجأة اكتشفت نفسي ، طفولتي ، حي وتسان ، صديقتنا اثناء المطـر ، عيد الميلاد ، حقل الثلج . فجأة استعدت ذكرياتي .

هو : غالبا ما آتي الى هنا . روبل واحد يجعل الانسان سعيدا ، ليس كل انسان وبخاصة البؤساء .

هي : لا تكن مترفعا . ارجـوك .

هو : انها تمطـر ثانيـة .

هي : قطـرات قليلة .

هو : هل افتح مظلتي ؟

هي : لننتظر قليـلا .

(يسيران عبر السـاحة ، يتضاءل صـوت الموسيقى. يجدان نفسيهما في منطقة من الشوارع الضيـقة .)

هو : ريغـا القديمة ليلا ... مدهشة .

هي : لقد كنت هنا قبلا . لم ارد ان اترك البحر لكني تجولت هنا في المدينة القديمة . احب التجوال فيها حين يحل الظلام . (بهـدوء تام) اظل متوقعة قدوم كيماوي من العصور الوسطى وهو يعتمر قبعة طويلة مدببة ويظهر من الباب الضيق.

هو : انت حالمـة .

هي : كلا انا امينـة صـندوق .

هو : امينة صـندوق ؟

هي : اجـل .

هو : لكنك كتبت في الاستمارة « انني اعمل في سيرك »

هي : اجل كتبت ذلك . ولكن كأمينة صندوق وليس كبهلوان . لقد كنا نصغي الى موسيقى رائعـة جدا ، لا استطيع ان اكذب عليك كذبة واحدة بعد الان . (صمت) هل يضيرك كونـي امينة صـندوق ؟

هو : (يقع في حيرة فجأة) كلا ، كلا ، بالطبع كلا . لماذا يضيرني ذلك ؟

هي : بالطبع ، العمل في الحلبة شيء مختلف تماما . رغم ان شباك التذاكر له شجونه . غالبـا ما قمت بألعاب سحرية . انني أحب عملي بشكل عام . وبيع التذاكر يرضيني بشكل لا يصدق. لدينا جمهور خاص بنا . الاطفال ، زوار موسكو وبقية المرتادين الغريبي الاطوار ، كل واحد من هؤلاء ينشرح حين يحصل على تذكرة في ذلـك اليوم . السيرك ليس كالمسرح . فجمهورنا يعرف انه ذاهب الى السيرك ليمتع نفسه . لدينـا مهرجون رائعون جدا . ومن يعرفهم يقول انهم افضل مهرجين في العالم .

هو : حقا . آسف اذ كنت بعيدا عن الاحتكاك بالمهرجين وفي الواقع ان صلتي بهم مقطوعة !

هي : حسنا ، متى ما قدمت الى موسـكو فسيكون بمقدورك الحصول على تذكرة ، تذكرتين لـو شئت .

هو : شكرا لك . ينبغي لي حقا ان اشاهد مهرجين .

هي : انني اقضي وقتا مسليا . الحياة في السيرك ليست

مملة ! كل واحد منا يشعر بالنشاط . والحياة الاجتماعية تتدفق كينبوع الجبل . لم املك دقيقة فراغ . انها لمتعة كبيرة . (صمت قصير) احيانا حين اعود الى المنزل لا اجد احدا فيه . وذلك غير مسل .

هو : ولكن زوجك ؟

هي : (متباطئة) انه بعيد عن المنزل .

هو : لكنه سعيد ، اليس كذلك ؟

هي : في بعض الاحيان . انه فنان كبير . تنهال عليه العروض . وهو شخص لطيف جدا .

هو : سبق ان قلت ذلك .

هي : صحيح ؟ لا استغرب ذلك . يود المرء ان يساهم في الاشياء الجيدة (صمت) هل مكثت طويلا في تلك الامكنة ؟

هو : اكثر من عشرين سنة . منذ الحرب .

هي : من اي منطقة انت ؟

هو : من لينينغراد .

هي : مدينة رائعة . يسعدني ان اذهب اليها ولا اغادرها .

هو : نعم . ففي الوقت متسع ... (صمت قصير) لقد تغيرت الحال .

هي : هل تعيش بمفردك دائما ؟

هو : كلا بالطبع . ابنتي تأتي لزيارتي غالبا (بحيوية) في الحقيقة انها ستأتي قريبا . وصلتني برقية منها . لها غرفتها الخاصة في منزلي . انه شبه معزول ويقع في الضواحي . لدي حديقتي الخاصة ازرع فيها الفراولة والازهار . انني بستاني جيد . (بأثارة معينة) بأستطاعتك ان ترى البحر من غرفة ابنتي . احيانا اصعد اليها ليلا واجلس صاغيا الى صوت البحر . لا لا افكر بشيء ولا اتذكر شيئا . اصغي الى صوت البحر فقط .

هي : هل تعلم ان الحديث معك مسل .

هو : حقا ؟

هي : (باهتمام) نفتقر الى شخص مثلك في السيرك . اول ما التقيتك ذكرتني بكلب البودل العجيب الذي اعرفه . انه كثير الشكوى لكنه مدرب بشكل جيد . لقد كف عن الاداء . وسافر لتوه مع السيرك .

هو : لماذا كف عن الاداء ؟

هي : بسبب سنه ، فلم يعد ينفع كثيرا .

هو : فهمت ، شكرا لك .

هي : كلا ، كلا ، لا تكن مغتاظا ، انت تختلف تماما ، فانك نشيط تعشق الحياة .

هو : وهل تظنين ذلك ؟

هي : انني متأكدة . الا تكون ضجرا حين تعيش بمفردك ؟

هو : ها قد عدت الى الموضوع ثانية . انني آسف . لكن ذلك شيء مختلف تماما . انني اعيش بين اناس . اثنان منهم في الواقع انسجم معهما غاية الانسجام . ان ايا من مرضاي هو بالنسبة الي كتاب مفتوح ، كتاب اقراه باهتمام بالغ . قد تظنين انهم غريبو الاطوار ، ولكن ما ان تعملي كطبيب حتى يصبحوا جزء منك . وانت ، حين تتحدثين عن وحدتي لا تعرفين عما تتحدثين

هي : ها انت غاضب مرة اخرى .

هو : (بشكوى) انني لست غاضبا بالمرة .

هي : نعم انت غاضب .

هو : لست غاضبا ، اللعنة على الغضب ! رغم ان النساء يجعلن المرء غاضبا على نحو متفاوت اذا تحدثت اليهن بما فيه الكفاية .

هي : النساء المسكينات ، لماذا انت ضدهن ؟

هو : اولا ، لانهن مرضى سيئات . ليس باستطاعتك ببساطة ان تقارني امراة متوعكة برجل متوعك . ثانيا ... لكن ذلك شخصي .

هي : وثالثا ؟

هو : شخصي كذلك .

هي : آمل انك لم تغضب من زوجتك (صمت) لماذا لم تجبني ؟

هو : (بهدوء) زوجتي امراة رائعة (يبتسم ويضيف بعد صمت قصير) رائعة .

هي : (بهدوء) اين هي الان ؟

(ينظر في كل اتجاه ويهز كتفيه لا مباليا وربما يائسا)

فهمت لقد رحلت وتركتك .

هو : هذا صحيح . لقد تركتني .

هي : الم تحبب ابدا منذ ذلك الحين ؟

هو : (بابتسامة متجهمة) مرت علي مناسبة مروعة فكرت فيها بالزواج .

هي : وماذا حدث بعد ذلك ؟

هو : كنت مرتعبا .

هي : لماذا ؟

هو : لم ننسجم . لا قيمة للمسألة . سخف .

هي : (مستغربة بعض الشيء) فهمت . ما الصعوبة في ان تتزوج ثانية . لا احد يستطيع ان يعتبر الشخص الاخر غير ذي قيمة ويدعو الى الحزن والسخف .

هو : (متجاوبا) لقد عبرت عن افكاري .

هي : يا للدهشة . اننا نشعر شعورا واحدا .

هو : انت تظنين ذلك .

هي : ها هي تمطر ثانية
هو : نعم ، تمطر بغزارة .
هي : بغزارة جدا .
هو : لنقف في الممر .
هي : كلا ، كلا ، انني خائفة .
هو : لا شيء هناك لتخافي منه
هي : ماذا تعني . لا شيء ؟ لست مجنونة ولكنني خائفة .
هو : يا للسخف . انت امراة مدهشة .
هي : كلا ، لست مدهشة ، انني خائفة فقط ...
هو : حسنا ، سأفتح مظلتي .
هي : هيا ، لا تتحدث عنها ، افتحها بسرعة ، يا للسماء كم هو بطيء ، سوف نبتل .
هو : (يفتح مظلته) اذا تعجلت فسوف اكسرها . امسكيها من مقبضها .
هي : انني امسكها .
هو : جيد
هي : لا بأس .
هو : انها مظلة رائعة ، جميلة وصغيرة . اتعلمين ان المكان دافىء بعض الشيء هنا .
هي : يا له من شيء نتمتع به .
هو : لمَ لا ؟
هي : كنت احب المطر . يا الهي ، كنت اجن به . الافكار الرائعة تتفتق في ذهني اثناء هطول المطر. كنت اقفز الى البرك دون مظلة . لكنني الان كبيرة في السن ، انني خائفة واخشى ان يصيبني البرد . وبطريقة تدعو الى الحزن اسرع للاحتماء بالمظلة . يا لها من مهانة !
هو : ما المهانة في الامر ؟
هي : السرعة المقززة التي ابحث فيها عن ملجأ . ان جبني مذل . لنهشم المظلة !
هو : لماذا ؟
هي : سنهشمها ، سنؤجج معركة ولن نستسلم !
هو : معركة ، مع من ؟
هي : مع كبر السن ، ولا نستسلم ! سوف نهشم المظلة ونقف حاسري الراس تحت المطر كما كنا نفعل ذلك ونحن شباب ! هشم هذه البلهاء الى قطع ، اللعنة عليها ! .
هو : ماذا تفعلين ؟ توقفي !
هي : (تغلق المظلة) سأهشمها على ركبتي ! واحد ! ايه ... ليس الامر سهلا ... (تراه يترنح ويفقد توازنه) ما بك ؟
هو : لا شيء . يجب ان اجلس على هذه العتبة .
هي : لماذا ؟
هو : لاشعر بتحسن !
هي : اتشعر بتحسن ؟
هو : لا شيء (يجد بعض الحبوب ويبتلع واحدة) لقد وقع لي ما وقع .
هي : القلب (يهز رأسه بالإيجاب) انه فظيع . ليس ثمة احد في الجوار !
هو : ما اسمك ؟
هي : شيربر .
هو : لا اعني ذلك . اسمك الكامل ؟
هي : ليديا فاسيليفنا ... ليدا . لماذا ؟
هو : اردت ان اعرف .
هي : لماذا ؟
هو : لست متأكدا .
هي : (ترتعب) العتبة التي تجلس عليها رطبة !
هو : انني ارتدي معطفا . انها دافئة تماما . وهي جميلة .
هي : اتشعر بتحسن ؟
هو : ليس بعد . بعد لحظة سترين .
هي : اسرع .
هو : هل توقف المطر ؟
هي : اجل .
هو : اين مظلتي ؟
هي : مرمية هناك في البركة .
هو : هل هشمتها ؟
هي : لم استطع .
هو : يا للاخبار السارة (يتنهد) انني جيد ، اعتقد انني افضل ، انظري الى هناك .
هي : ماذا ؟
هو : (متعجبا ـ مأخوذا) ليديا فاسيليفنا ، ليدا من الرائع ان نكون احياء .

المشهد الرابع

(في يومها الخامس عشر)

مستشفى في ضواحي ريفا . صباح مشمس صاف . في الحديقة يجلس روديون نيكولايفتش على مقعد خشبي وفي يده كتاب . يرتدي بجاما المستشفى ويعتمر طاقية كتانية تقيه من اشعة الشمس .

تظهر ليديا فاسيليفنا في ممر الحديقة . تحمل حقيبة يدوية . وحين تراه تتوقف وتتطلع اليه بعين ثاقبة كما لو كانت تتفحصه . يرفع رأسه فيلحظها .

هو : (مستغربا تماما) ليديا فاسيليفنا ؟
هي : (تذكره بلطف) ليدا .
هو : نعم ، نعم ، آسف ، ليدا ، ماذا تفعلين هنا ؟
هي : كنت قادمة الى المستشفى بمحض الصدفة وفجأة

توقفت عند البوابة . ثم تذكرت انك في جناح روماتزم القلب هنا منذ أربعة ايام كما اخبرتني المرضة فيلتا فادزكا . انها على وفاق معي في الاونة الاخيرة . وإذ مررت بالمستشفى بمحض الصدفة قررت بدافع ما ان استعلم عن صحتك انني اشعر بوخز الضمير واظل اتساءل ان كنت السبب في رقودك في المستشفى وفي الحالة الخطرة التي الت اليها .

هو : (ببرود) اولا ان حالتي ليست خطرة ولا يمكن ان تكون خطرة . ثانيا ان قلبي يخفق قليلا . ثالثا واخيرا نصحني الاطباء ان أغير جوي بضعة ايام .

هي : رائع ! انني سعيدة لكونك استعدت صحتك بسرعة .

هو : أكرر . انني لست مريضا . لذا فمسألة شفائي غير واردة . انني بصحة جيدة وسألتحق بعملي في الايام القليلة القادمة .

هي : رائع . هل لديك مزهرية اضع فيها أزهار القرنفل ؟ لا اعرف لماذا جلبتها معي (تخرج بعض ازهار القرنفل من حقيبتها وتعطيه اياها برفق)

هو : اوه ... حسنا ... اذن (متأثر قليلا) نعم ساجد مزهرية أؤكد لك انني ساجد شيئا يا ليديا فاسيليفنا .

هي : (برفق) ليدا

هو : نعم ، نعم ، آسف .

هي : على فكرة ، هل الطعام جيد هنا ؟

هو : اقولها بأمانة انني تمتعت بالطبخ . فانت تعلمين ان طعام المستشفيات ذو مذاق سيء .

هي : في هذه الحالة ربما تجرب شيئا من مرقي الذي صادف ان اعددته هذا الصباح مع فيلتا فادزكا المراة الطيبة معي .

هو : (بلطف) اولا لا أستطيع ان اتصور لماذا تدلليننى (باعتدال) ثانيا اعتقد انني ساجرب مرقك . بصراحة انني افتقدت طعام البيت (يتناول المرق) .

هي : (تتنفس الصعداء) جيد

هو : (بعد صمت قصير) لماذا لا تقولي الحقيقة ؟

هي : اية حقيقة ؟

هو : (بتركيز ذهني) انت لست أمينة صندوق .

هي : (مرتعبة) لمَ لا ؟

هو : انت طباخة . طباخة ماهرة .

هي : (متأثرة) في هذه الحالة لا اعتقد انك تمانع بتناول هذه القطع الثلاث من اللحم الذي صادف ان وضعتها في حقيبتي .

هو : سأرتشف المرق ومن ثم اتناول قطع اللحم .

الناس الاصحاء يملكون شهية صحية .

هي : وانت تأكل هل يسرك لو اخبرتك ان علاقتي اخذت تتحسن مع جيراني في المصح . بعضهم يتنزه معي في الحديقة ليلا والاكثر نشاطا فيهم يرقب معي شروق الشمس . واننا لا نحدث ضجيجا حين نتسلل عبر النوافذ لان فيلتا فادزكا الطيبة معي اعطتنا مفتاح الباب الامامية .

هو : بدات بمخالفة بسيطة وها انت تقودين حركة جماهيرية .

هي : هل يهم ؟ الان يطلبونه مني ان اغني لهم شيئا في الصباح حتى ان قسما منهم يشاركني في الغناء .

هو : آمل ان بقية الجناح هادىء نسبيا ؟

هي : لست متأكدة ، ولكن قلة منهم تتأخر في تناول الفطور . (باهتمام) ما رأيك بقطع اللحم ، ارى انك بدات بتناول القطعة الثانية .

هو : نكهة الثوم اللذيذة تبين ان خبيرا في الطبخ اعد اللحم .

هي : انني مسرورة جدا . زوجي يحب طبخي ايضا (صمت قصير) اخبرني عما حدث لمظلتك المحبوبة . ان توعكك ربما حدث نتيجة خوفك من فقدانها الى الابد .

هو : (برفق غير متوقع) تلك المظلة صديق قديم لي . ولا احد يريد ان يشاهد صديقا قديما يشرف على الموت . كلا لم اكن متوعكا . قلبي يخفق بشدة . لقد حاربت مرتين . وكانت حربين مهولتين .

هي : بالتأكيد لم تكن بالغا بما فيه الكفاية لتحارب في الحرب الاهلية ؟

هو : بلى . حاربت ضد الحرس الابيض خارج بتروغراد . كنت آنذاك في الخامسة عشرة حين حاربنا قوات القيصر المدربة التي زودها الحلفاء بالسلاح . بندقية لكل ثلاثة رجال منا . والذي ينجو من الموت يحتفظ بها . المهم نجوت انا وقتل صديقاي بجانبي ولم أستطع مساعدتهما واعتقد ان ذلك دفعني الى ان اكون طبيبا ، جراحا . التحقت بالكلية الطبية . الحجج كنا نملكها ! نقرا مايكوفسكي ونهاجم يسينين وميرهولد ، وكنا قساة ضد السياسةالاقتصادية الجديدة .

هي : اوه ، جماعة السياسة الاقتصادية الجديدة .

هو : كنا جائعين ، فقراء ، نشعر ببرد شديد ! وحين عدت الى البيت وجدت فارا في سريري يحاول ان يتدفأ كما اعتقد . بعد ذلك كان المنظر مضحكا .

هي : انهم لا يفهمون الان .

هو : هناك الكثير لا يفهم . احيانا احسب نفسي ديناصورا . اسير في الشارع وانظر الى نفسي واعتقدها ديناصورا او حيوان الماموث المنقرض

هي : كنت طالبة ايضا . درست المسرح . كنت ممثلة قبل ان أصبح امينة صندوق . الا تصدقني ؟ ومع مجموعة من الطلبة تجولت في مواقع العمل. يا آلهي اية آمال كنا نطمح اليها !

هو : ذهبت أعمل في طول البلاد وعرضها . والان لا استطيع ان اتصور كيف كنت ابدو . كم كان عمرك آنذاك ؟

هي : اربع عشرة . بعد ثلاث سنوات تزوجت . وبعد سنة انجبت طفلا .

هو : كنت صغيرة جدا ؟ لا اصدق .

هي : نعم ، انها الحقيقة (تبتسم) سميناه بيتيا .

هو : وزوجك ، اكان فنانا ؟

هي : كلا ، كلا ، تزوجت مرة ثانية فيما بعد . لا شبه بين الاثنين . كان علي ان اتزوج عدة مرات . ولكن كل تلك الزيجات كانت قبل الحرب . وفيما بعد امتلكت زمام نفسي . وبعد الحرب تزوجت مرة واحدة فقط .

هو : اتدرين ؟ انك خطرة !

هي : ليس الان يا روديون نيكولايفتش ، ليس الان .

هو : وزوجك الاول ما كان عمله ؟

هي : زينيشيفسكي ؟ ليس له عمل معين . بعد ذلك خبرته جيدا . حين ولدت بيتيا لم تعد بي حاجة اليه .

هو : ربما كان لبيتيا حاجة به ؟

هي : زينيشيفسكي ؟ لقد ولد احمق وبيتيا لا يعرف ذلك وهو في مهده . كان ذلك يؤرقه . وكان يكرهني لانني اورثته حماقة ابيه .

هو : لماذا تزوجت منه ؟

هي : لماذا ؟ كنت مجنونة بحبه بالطبع .

هو : (يفقد صوابه) لماذا ؟

هي : كيف يتسنى لي ان اعرف . لا احد يعرف ذلك ابدا . ان بعض الناس الذين يتظاهرون بمعرفة ذلك يجعلهم يشعرون بشكل افضل . ولكنني دائما صريحة مع نفسي وارى الحقيقة بالعين مباشرة . زينيشفسكي كان احمق .

هو : هذا كابوس !

هي : يا عزيزي لا تزعج نفسك . ان هذا يؤذيك . انني شخصية مصلحة . شخصية اخرى تماما ولست طائشة ابدا . قبل عشرين سنة تزوجت للمرة الاخيرة ! وما ازال احبه بحنان وبأخلاص .

هو : بحنان وبأخلاص .

هي : بحنان وبأخلاص . اتشعر بتحسن الان ؟

هو : احسن بقليل (صمت قصير) عشرون سنة شيء آخر .

هي : افهمت ؟ (صمت قصير) هل احببت زوجتك منذ زمن طويل ؟

هو : (مطرقا) كل حياتي حسبما اعتقد .

هي : (مستغربة وحسودة) كل حياتك ؟ هذا مسل .

هو : حملتها مرة لمسافة ثمانية كيلو مترات .

هي : لماذا ؟

هو : لا أعلم . اردت ذلك .

هي : لاجل ماذا ؟

هو : أوه .. المزاح .

هي : وماذا بشأنها ؟

هو : ما تزال غير آبهة بي .

هي : جحودة .

هو : كلا ابدا . بعد اشهر قليلة انجبت طفلة .

هي : اوه فهمت ، ذلك شيء اخر .

هو : لعشر سنوات لم تلد اطفالا . كان ذلك مضحكا وحزينا . وفجأة جاءت الى الوجود طفلة صغيرة عزيزة ، كاتيا . وبعد شهر ونصف من ولادتها اندلعت الحرب .

هي : ابني بيتيا كان صبيا . كان في الرابعة عشرة كان وسيما ومعتمدا على نفسه . وكان يضحك كثيرا . ما كان ينظر الي الا وينفجر ضاحكا « لماذا تضحك ؟ » اقول له . فيجيبني « انني مصاب بالحيرة لانك مضحكة » فاقول له « كيف يمكن ان اكون مضحكة » فيقول لي « لانهم يزجونني في الدراما والتراجيديا بسبب انك ممثلة جيدة . وانهم لا يعرفون كيف انت مضحكة » ثم يهم بتقبيلي .

هو : الا يزال يعيش معك ؟

هي : في عمره المبكر كان يحرص على حضور التمارين المسرحية . وكنا ندهش لبعض ملاحظاته . وحينما بلغ الثانية عشرة كتب مسرحية ملحمية « انتفاضة العبيد » ، لم تكن سيئة قياسا لسنه بعد ذلك احرقها وحين اعترضت اكد لي ان غوغول قد فعل الشيء نفسه .

هو : اين هو الان ؟

هي : لم يعد موجودا منذ زمن طويل (تبتسم بذنب) لقد قتل في كونكسبرغ بعد انتهاء الحرب مباشرة وله من العمر ثمانية عشر عاما .

هو : (بعد صمت طويل) اكان الطفل الوحيد ؟
(تبتسم وتهز رأسها بالايجاب)
يا للاسف .

هي : لقد تحرق شوقا للذهاب الى الجبهة لانه انشأ نشأة وطنية . كان يحب وطنه حبا جما وكان

ولدا صالحا (تنظـــر الى روديون نيكولايفتش وتضحك بصوت مسموع) لقد تحدثت كثيرا... ناسية انك مريض ولكنني اعرف انك بصـحة جيدة (تنهض من مقعدها) والان سأذهب الى سيرك ريفا . صديقة قديمـة لي تمثل دورا في مسرحية « جراة ايكاروس » . انفصلت عـن زوجها حديثا . ان ذلك ليبعث على الاسـف (مشغولة بعض الشيء ومحتارة ، تخرج علبـة حلوى من حقيبتها) لقد نسيت تماما (تعطيه الحلوى) الحلوى المفضلة عندك .

هو : (متأثرا) شكرا لك ... ما عملت لاستحق كل هذا ؟

هي : اذا لم افعل ذلك فمن يفعل (تخرج مسرعة) .

« ستـــارة »

الفصل الثاني

المشـهد الاول

[في يومها الثامن عشر]

غرفة استراحة في المصح . الشمس تغرب . تثني ليديـا فاسيليفنا ساقيها تحتها كطفل ، تجلس على كرسي بالقرب من مصباح مضيء . ومن الغرفة المجاورة حيث التلفزيون ، يأتي صوت موسيقى في الخارج يهطل المطر . هناك رعد وريح هوجاء تهب من البحر .

هي : (تغني بهـدوء وبتركيز)
في كثير من البلدان همت على وجهي
وحيوان المرموط الى جانبي ...
(روديون نيكولايفتش يمعن النظر عند الباب ، يراها ، يتوقف ويصغي اليها)
(تلحظه) اهو انت ؟ هل عدت في هذا المطر ؟ هل شفيت تمامـا ؟

هو : (باهتمام) لقد اخذت استراحة جميلة .

هي : (بعجلة) نعم ، نعم ، بالطبـع .

هو : انظري . اتيتك ببعض ازهار القرنفل ... ثلاثة (يعطيها الازهـار)

هي : كم هي جميلـة .

هو : أراك وحيـدة

هي : ذهبوا جميعا الى الكونسرت والاخرون يشاهدون التلفزيون . انني جالسة هنا افكر واسمع صوت المطر (تنظر اليه) كنت أعلم انك ستعود اليوم. انني متأكدة انك ستعود .

هو : لمـاذا ؟

هي : لا اعلم (صمت) هناك عاصفة في البحر . عاصفة عجيبة . كنت خارجة اثناءها . ولا انسان على الساحل . كوخ الاستحمام قد خلا تماما . كما ان هناك برقا . وعليه لم استطع الصمود طويلا اولا لانني ابتللت ومن ثم كنت خائفة .

هو : لا اعرف .. لا أعرف .. ان تتصرفي مثل هـذا التصرف في سـنك لهو محض سخف .

هي : ان عمرك يقارب عمري . هل تعرف ما قالـه حكيم فرنسي ؟ ان تكبر فذلك ممل لكنها الطريقة الوحيدة لاطالة الحياة .

هو : لا شيء خاص بشأن الحيـاة الطويلة . الحياة الممتعة هي ما يهم .

هي : هل كانت حياتك ممتعة في الايام القليلة الماضية؟

هو : أوه .. جدا . اقضي كل صباح حالما بمرقك .

هي : انها لا شيء . يجب عليك ان تتذوق طعام اوراق الملفوف الذي اعده . ان زوجي حين كان يتناوله يشعر بنشوة . (صمت) فكرة مغادرتي تلـح علي . لقد قضيت اكثر من نصف اقامتي هنا . شيء مضحك ! سأكون بعيدة عن هنا وستكون انت هنا تستجمع افكارك .. شيء مضحك .

هو : ما المضـحك ؟

هي : سيكون عندي الكثير من الاشياء التي اقـوم بها حين اقفل راجعة الى موسكو .

هو : اية اشـياء ؟

هي : اشياء شتى ، قررت ان اغير ديكور المنزل وان اغير ورق الجدران . انني اعشق تغيير الديكور، وهذا التغيير لا يتعبني ابدا . ابدل مكان الاثاث ... وتصبح الغرفة جديدة تماما ، السـرير محل المائدة ... ان ذلك مسل . (بحيوية) لو شئت فسأغير ديكور منزلك .

هو : (منشرحا) جئت متأخرة ! لقد انهيت تغيير ديكور غرفة ابنتي قبل ايام قليلة جدا وابـدلت ورق الجدران ايضا . انني اتحرق شوقا لرؤيتها فهي وزوجها يعملان في اليابان ممثلين عن الوفد التجاري هناك . انه لشيء مضحك ، أعيش انا هنا وتعيش هـي بين اليابانيين . انني اتوقع وصولها كل يوم. شكرا لك (يضحك) لا أستطيع ان اضمن التاريخ المعين لوصولها .

هي : لكل منا مشكلته . ومشكلاتي ليست جديـة . هل تعلم ما يؤرقني في الليـل ؟

هو : كلا ، اريد ان اعـرف .

هي : جلبت معي فستانا رائعا وجميلا . انه يناسـب قوامي الا انني لم اجد فرصة لارتدائه . فـلا مكان اذهب اليه . فكرت ان ارتديه حين اذهب الى المتحف ولكني عدلت عن رأيي في هذه اللحظة قل ما شئت . المتحف يتطلب فستانا بسيطا ... كلا ، كلا لا استطيع ذلك ... ان ذلـك يصيبني بالمذلة . من المذلة ارجاع الفستان وعدم

ارتدائه . ذلك شيء فظيع . لكنك لا تفهم . فلست امراة .

هو : هذا صحيح (بحذر) متى ما عدت الى موسكو فبأمكانك ارتدائه حين تؤمين الاوبرا او البالية ؟

هي : نعم ، ولكن من المؤسف ان اعود الى موسكو وانا لم ارتده هنا على وجه الخصوص !

هو : اليس بأمكانك ارتداؤه في احدى امسياتنا الاجتماعية ؟

هي : كلا ، لا يسعني ان الفت الانتباه الي في هذا المصح هذا غير لائق (صمت قصير) خطرت لي فكرة الان . هل سبق لك ان ذهبت الى مطعم ؟

هو : كلا . في الحقيقة لا اعير اهتماما لتناول الطعام خارج البيت . انني افضل طعام البيت .

هي : لم تفهمني . الطعام غير مهم . ذكرت المطعم كونه مكانا تمتع فيه نفسك ، ترقص ، تشرب الشمبانيا ... هل عرفت ما اقصد ؟

هو : لا اعتقد ذلك .

هي : حسنا ، في المطعم تستطيع ان تتألق او ترتدي بدلة لم ترتدها من قبل .

هو : اصدقك القول . كلا . لم تولد عندي مشاعر كهذه . لم اذهب الى المطعم منذ سنوات . ولم اكن انيقا ابدا . (مفكرا) متى ما عدت الى موسكو فسيكون بأمكان زوجك اصطحابك خارج البيت .

هي : لن يتم ذلك رغم اننا سنعود الى هناك في نفس الوقت . توافق غريب ، الا تعتقد ذلك ؟ اتوقع اننا سنلتقي رغم مشاغله حين يقدم الى موسكو .

هو : يبدو ان علاقتك مع زوجك غريبة تماما ؟

هي : الزواج ظاهرة غريبة جدا . ان تتزوج فهذا سهل ، اما ان تظل متزوجا فهذا صعب (صمت قصير) . على فكرة اتدري من هو زوجي ؟ انه موسيقي غريب الاطوار .

هو : انك محظوظة بشكل لا يصدق . فالزواج من موسيقي غريب الاطوار قمة السعادة .

هي : (بقسوة) ليس هذا بمزاج . زوجي ذو موهبة خارقة . انه فنان بارع ، موسيقي رائع . يصعب ان اصف التأثير الذي احدثه في شبابه . لقد ذهلت اول ما التقيته . كان يعزف بملء الترامبيت الكبير وعلى الاكورديون الصغير مرة واحدة وفي آن واحد . الجمهور بكى من المتعة . ومن السهل ان تتصور كيف وقعت في حبه منذ ذلك الحين ! كنت لا ازال في الثلاثينات ، شابة ، مولعة بالمسرح . اما سبب ولعي هذا فسأخبرك به فيما بعد . اقول تركت المسرح وتبعته اينما ذهب ، كان رقيقا ، عطوفا ، متواضعا . رأى بانني بحاجة الى النجاح والشهرة . ولانني ممثلة ادرك ذلك تماما . قمنا بفعالية مشتركة (منشرحة) ارتديت بدلة رائعة وقبعة فضية واربطة حمراء وباروكة شقراء تميل الى اللون الرمادي . عزفت الاوركسترا . انحنيت وغنيت نمرة الافتتاح (تغني اغنية السيرك)

تا – رام تا – ري نح همومك جانبا
انسها جميعا وتعال معنا الى السيرك
لا احزان ولا مخاوف بل ضحك ومرح ومسرات
من اجلك واجلي واجلهم جميعا نحب السيرك
كم هو حكيم هذا الفيل
انه يجيد الاداء من الالف الى الياء
واذ نكون في هذا المكان فاننا مقدسون
السيرك وقع في حب الحياة والضحك
الاردية اللماعة ، السحرة والمهرجون
وريش الخيل المحنية رؤسها ستمتعك
الفنانون الذين يؤدون ادوارهم بعناء – وهذا هو الواقع –
في الاعيب السيرك يريدون اثارتك
خيمة السيرك واسعة وعالية
لتحتوي بهاءنا وجرأتنا
استعراض الموهبة الكبيرة يبدا
ويتألق الاكروبات والفرقة على ايقاع الموسيقى
لكنك ستنسى تلك الاوقات البهيجة اذ نلتقي ،
ستنسى صوت المغنية ، عينيها ، الاغنية التي تغنيك اياها .

الادوار التي تؤديها ، اجل كلها تتلاشى سريعا
عدا ذكرياتها المتبقية عنك
وحينما تكون هنا ونكون موجودين
فاننا دهشة السيرك
وحينما نبقى ، فسنكون دائما كما كنا
دهشة السيرك وسحره

هو : نعم . آسف اذا لم اتوفر على مشاهدة تلك الفعالية . واعتقد ان ليس ثمة امل في مشاهدتها الان !

هي : اوه ، انها مجرد ذكرى ، مجرد ذكرى . لاتستطيع ان تتصور كم انا مدينة لزوجي . لقد بلغت غاية النجاح في السيرك بفضله . صدقني انه موسيقي رائع وكريم ايضا .

هو : تحكمين بما ترينه . ويبدو للاسف انك لم تري فيه اكثر من ذلك .

هي : ماذا استطيع ان افعل ؟ ماذا افعل بشأن ذلك ؟ منذ زمن طويل اقترن زوجي بأمراة اخرى .

هو : (مأخوذا) تزوج ؟ ماذا تقصدين ؟

هي : المسألة بسيطة ، تزوج ، وهذا كل ما في الامر .

لا شيء استطعت ان افعله بشأن ذلك .
هو : ولكن بحق الجحيم !
هي : هل تفكر بهذه الصورة ؟ (بوهن) لا اعرف . من ناحية اخرى ما كان عليه ان يفعل ؟
هو : يفعـــل ؟
هي : منذ عشر سنوات قابل امرأة . ووقع في حبها . ما الخطأ في ذلك ؟ هل تلومه لانه وقع في حبها ؟ انا لا استطيع ؟ ثم انني اكبر منها سنا . قل ما شئت . امرأة في متوسط العمر تقريبا ليست جذابة مثل امرأة في مقتبل عمرها . الا تتفـق معـي ؟
هو : كلا ، لا اتفـق .
هي : (بمنطقية) لا تنسى انه وقع في حبها . الحب مقدس . تصور نفسك في مكانه .
هو : كلا بالتأكيـد .
هي : انت غير منطقي ولست عصريا . في الواقع انك تثير دهشتي . لقد تصرف معي بشكل جميل . ولم يخدعني ابدا . جاء الي وقال بصراحة تامة: « انت تعلمين يا ليداكنز .. انني احب امرأة اخرى » وكانت عيناه مغرورقتين بالدموع .
هو : لتنصب اللعنـة علي !
هي : استمررنا في فعاليتنا فترة من الزمن . بالطبع كانت هناك صعوبات . وحين ذهبنا في جولـة وكان من الصعب ان نسافر ثلاثتنا فهـذا مـا اثر في معنوياتنا . كانت النهاية لا بأس بهـا . اخذت مكاني في حلبة السيرك وادت دورها بشكل جميل . وعلي ان اذكرك بانه كان ينبغي لي أدربها بعناية فائقة . وهكذا نالت نجاحا ايضا . كنت آسـفة لاعطائها بدلتي الرائعة لانها تناسـب قوامها ، قبعتـي الفضية مثـلا ، ولكن ماذا نستطيع ان نفعل ...
هو : خطرت لي فكرة جيدة : ان اقذفها بعيدا .
هي : ماذا تعني ؟ انها موسيقية جيدة وتملك حس الايقاع . انها تجيد اغنية الافتتاح التي كنت اغنيها — الاغنية التي غنيتها لك قبل قليـل — انها تغني بشكل جيد ومتألق . بالطبع لم تكن جيدة جدا . ولكن فيما بعد اصبحت لها شخصية رائعة كالالاهة . تعاملني معاملة جيدة ولم استطع ان اتذمر . وفوق كل شيء فانها مخلصة لزوجها مخلصة جدا ! ولا اعتقد انها خانته .
هو : اذن بعد ذلك اصبحت امينة صندوق في السيرك؟
هي : كلا بالتأكيد . ذلك كان قبل فترة من تركـي الغناء . دعني اخبرك . اديت دوري مع زوجي سوية . هنأني الناس ! استمررت على الظهـور في الحلبة لمـدة شهر تقريبا .
هو : مـاذا حـدث بعد ذلك ؟
هي : لم احقق نجاحا كبيرا . في ذلك الوقت حولنـي اصدقائي الى وظيفة امينة صندوق لانني فعلا شخصية عملية . حظ لا يصدق . انني احـب السيرك حبا جمـا .
(واذ تثار مشاعره ، لا يقول شيئا ، ثم يأخذ يديها ويقبلها باحترام)
(تسحب يدها بعيدا) انت تخطيء كل الخطـأ لو ترثي لحالي . انني منسـجمة مع زوجي . قبل ان يذهب الى بحر قزوين استدان مني مائة وخمسين روبلا واعادها الي . كل شيء ممكـن ، كل شيء .
(تخرج من الغرفة وهي منفعلة .
ارتبك وظل واقفا . المطر مستمر في الهطـول ، ينقر زجاج النوافذ)
هي : (تعود) أي مطر غزير ! اي مطر غزيـر !
هو : (برفق) لا تنزعجي ، ارجـوك
هي : اردت ان اخبرك شيئا آخر ولكنني نسيت ما هو
هو : عندي اقتراح . أود ان ادعوك ذات ليلة وفـي اقرب فرصة . ان نتناول العشاء معا في احدى المطاعم . ولا اعتقد اننا سنخبر ايا من زملائي او المرضى الاخرين ... اعنـي الناس الذين يمكثون في المصح . اتساءل ان كان يوم الثلاثاء يناسـبك ؟
(بـرق ورعد)

المشـهد الثانـي

[في يومها الحادي والعشرين]
حديقة صغيرة بجانب مدخل مطعم صيفي. الوقت متأخر على نحو ما . السماء مرصعة بالنجوم . الطقس معتدل . يأتي صوت موسيقى من المطعم . تفتح باب المطعم وتهبط من السلالم ليديا فاسيليفنا وروديـون نيكولايفتش . انهما يمتعان نفسيهما .
هي : اعتقد ان الوقت متأخر بعض الشيء .
هو : متأخر جـدا كما اعتقـد
هي : لقـد ضـحكت كثيرا
هو : يا للحظ ، لم يرقبنـا احد
هي : حظ كبير (صمت قصير) ستكون مفاجأة ممتعة لو جاء الى المطعم احد من المصح .
هو : فظيـع .
هي : وخصوصا حين حاولت ان تضع ذلك القـدح على راسـك .
هو : انها لحظـة ضـعف .
هي : لا عليك . مرضاك ينامون باستغراق (مندهشة) لماذا تقضي الوقت بهذا الاسلوب الغريب ؟
هو : احاول ان اتذكر اين وضعت قبعتي .

هي : انك تمسكها بيـدك .
هو : واخيرا وجدتهـا
هي : ضعها على راسك . كل شيء سيسقط من مكانه.
هو : (يعتمر قبعته) انت على حق ، هذا احسـن بكثير (يفكر) لماذا لم نذهب الى مكان آخر ؟
هي : لاننا احببنا هذا المكـان .
هو : اذن لماذا لا نجلس على المقعد الخشبي ؟
هي : لاننا بصـدد الذهاب .
(يجلسان على المقعد الخشبي)
هو : هكذا ! لقد جلسنا . لقد عرضت فستانك على العالم بأسره .

هي : هل اعجبـك ؟
هو : جـدا . انني اعمـى تقريبـا .
هي : كانت الشـمبانيا جيـدة
هو : نعم كانت فاخرة . لقد فتحت امامي نظرة الى الحياة مختلفة تماما . مرت علي لحظة في المطعم حين قلت فعلا لنفسي حسنا ، حسنا ، حسنا..
هي : احسـنت القول .
هو : لم اظن ابدا انني استطيع ان امتع نفسي على هذا النحـو .

هي : وهذا جيد جدا بالنسبة لك . المتعـة ضمانة السعادة . ارجوك ان تعلق هذا الشعار على باب غرفة عملياتك الجراحية .
هو : انهم سـوف يزيحونه .
هي : صـحيح ؟
هو : الشعار اولا ثم انـا .
هي : لا يجـراون .
هو : تقصدين اولئك الذين لا يمتعون انفسهم ابدا ؟ اوه .. هل انهم كذلك ؟
هي : حسنا ، لنلتف عليهم ونقذفهم بعيدا .
هو : سوف لا يوافقون على ذلك (يفكر) اليست فكرة جيدة ان نستقل زورقا الى تالين .
هي : انهم لا يفهمون فكرتك .
هو : يا للبؤس (صمت) الليل آخذ بالبرودة
هي : السـماء مرصـعة بالنجـوم .
هو : هذا يعني سـقوط المطـر
هي : لا يهمني . احب كل شيء هنا ، المطر ، الشمس، العواصف ، النجـوم .
هو : اتقولين شـعرا ؟
هي : ربمـا .
هو : لنستقل زورقا الى بارنـو .
هي : لا نسـتطيع . هذا يغيظهم .
هو : من ؟
هي : الاخـرون .
هو : فظيـع .

هي : سوف نتخلص منهم . يوجد الكثير من النـاس الطيبين هنا .
هو : محتمل . لكن رقصهم غريب ، هل لاحظت ذلك؟
هي : نظرت اليهم جيدا . كان الزحام شديدا .
هو : كان هناك شخص يرتدي سـروالا ذا حاشية يزحف حول ساقيّ . لا اعرف ماذا كان يفعل .
هي : تلك هي رقصـة التويسـت . انت بعيد حتى يمسك ذلك الشخص .
هو : انتابتني رعشة رهيبة . كان على نحو فجائـي تحت قدمي .
هي : ستعتاد على الرقصـة .
هو : هل تظنين ذلك ؟ (بحيرة) حسنا . لم ارتد مطعما منذ زمن طويل (يريد الا يبدو متخلفا) علـى اية حال خطونا خطوة كبيرة في مكان ما .
هي : هناك نظرية تقول ان التويست بدأ مع التلفزيون تجلس على كرسي لفترة طويلة حتى تأخذ بالتحجر لـذا عليك ان تنهض واقفـا ، تتحرك حولك وترقص . حركات قليلـة خفيفة (تستعرض الحركات الاساسية للتويست) ويذهب التوتر لكن التويست رقصة قديمة .

هو : حقا . وجدت ذلك مشجعا . لكن الرقصة الاخرى مذهلة جدا . (يصغي الى صوت الموسـيقى) والان خذي هذه الرقصة . انهم يحركون اذرعتهم في كل اتجاه وهذا يجعلني اتحفظ من الرقصة .
هي : هنا لا اتفق معك ! رقصة الشيك تعيد لنـا فرديتنا (تصغي الى الموسيقى ، تطبق رقصة الشيك) كما ترى انني حرة . انني خفيفـة الحركة . انني اعبر عن نفسي . انني ارتجل . (تنهي رقصتها حين تتوقف الفرقة عن العزف) حسنا ، كيف كان ذلك ؟

هو : لطيفة جدا ومخجلة بعض الشيء .
هي : انت يائس . متزمت . مصلح مثالي احمق . هذا ما انت عليه . لا احتمل الجمود . عليك ان تكون مثلما كنت في شـبابك .
هو : دعيني اخبرك . في فترة السياسة الاقتصادية الجديدة ، رقصت ليزجينكا وكرامنسكي حتى سقطت ارضا. في الواقع اني ضد رقصات شيمي وجارلستون المتفسخة .
هي : ماذا ؟ انك لم ترقص الشيمي ابدا ؟
هو : بلى . رقصت الشيمي والجارلستون كذلك . لكن ذلك لم يمنعني من ادانتهما .
هي : نفاق ! كلا انني لا اصدق ابدا انك رقصـت الجارلستون . فهذه الرقصة تتطلب رشـاقة حماسة ، مـرح !
هو : (بعنـاد) أقول لك رقصتها .

هي : برهن على ذلك .
هو : اين ؟
هي : هنا . الان . هـذه اللحظة .
هو : سأبرهن لك
هي هيــا
هو : (ينهض من مكانه) يمين ، مهلا ... أولا ... كلا عليك ان تجعل قدمك تتجه الى الجهة اليمنى ... (معترفا) لا استطيع . لا استطيـع ان ارقصها بمثل هذه الطريقة .
هي : لمَ لا ؟
هو : ليس معي مصاحبة موسـيقية .
هي : لا تيأس . ها هي (تترنم بلحن جارلستون قديم وتصفق في الوقت نفسه)
هو : ها هي . ها هي
هي : هيا ، الان ، لست جيدا بما فيه الكفاية .
(يحاول كل جهده ويقوم بخطوات قليلة حسب ما يتذكره من الجارلستون والليزجينكا التـي تعود الى زمن بعيد)
هو : استمري . شيء ما حدث . انني اتذكرها ... ارفعي صـوتك اعلى ! اعلى !
هي : سيلقى القبض علينـا
هو : من يهتم ! (بمزيد من الثقة بمتلك لياقة حرة) حسـنا ؟
هي : برهنت على انك اديت الرقصة ولكنك لـم تهزمني .
هو : (يتوقف عن الرقص) اعرف . ان الجارلستون وضعت لراقصـين اثنين .
هي : ماذا تعنـي ؟
هو : لا استطيع ان ارقصـها بمفردي .
هي : تقصـد ان ...
هو : بالطبـع .
هي : لكن الشرطة ؟ الحـرس ؟
هو : فات الاوان . لا شيء يوقفني الان !
هي : ايه ... اذن فلنرقصـها !
(يرقصان انما بشكل رديء لكنهما تدريجيـا يؤديانها بشكل جيد) .
هي : واحد ، اثنان ، واحد ، اثنان ..
هو : اها . هل رايت ، فنحن نرقصـها .
هي : برفق لا تقفز بهذا الشكل ولا ترفس كثيرا ! اين حسك في الايقاع ؟ تذكر ، الرشاقة ... هذا يكفي . يكفي .
(يتوقفان عن الرقص)
هو : اعتقد اننا نجحنـا بعض الشيء .
هي : حتى في اصول الرقصـة .
هو : ها انك قد رايت . انني رقصت الجارلستون .
هي : اعتقد ذلك . ولكن منذ زمن طويل .
هو : لاربعين سنة مضت ! بالطبع نسيت بعض التفاصيل ولكني لم انسَ الحركات الرئيسية .
هي : حســنا .
هو : وانني رقصت الشيمي ايضـا .
هي : يا الهي ، انتبـه لقلبـك .
هو : لـن أتهـور .
هي : انت ايها الشـيطان الجسور .
هو : عندما ارقص ، ارقص
هي : لقد رقصــنا .
(يرقصان الشيمي بشكل افضل)
هو : (يرقص) انني أستطيع ان ارقص الشـيمي ايضـا ...
هي : عليك الا تهتـز كثيرا .
هو : ولكن عليك ان تهتزي في الشـيمي .
هي : ليس كثيرا . قليلا فقط . القليل هو خدعـة الرقصة .
هو : حسـنا ، استطيع ان اهتز قليلا .
(يرقصان بشكل جيد)
هي : كفـى ...
(يتوقفـان)
انت ترقص بشكل جيد
هو : وانت لست رديئـة
هي : علينـا ان نلتقط انفاسـنا
هو : هناك مكان للجلـوس .
(يجلسان مرحين على مقعد خشبي)
هي : يا الهي كم هو رائـع .
هو : ايمكن ان يكون هناك رقص افضـل ؟
هي : لقد رقصـنا بشكل جيد .
هو : اظن ذلك ايضا (صمت) قولي ما شئت ولكـن الشيمي والجارلستون اكثر رفعة من الرقصات الحديثـة .
هي : ولكن لـماذا اعترضت عليهما بشدة ؟
هو : كيف تأتى لي ان اعرف انهما اصبحتا محتشمتين فيما بعـد ؟
هي : نعم . اليست الحياة جميلة ؟
هو : لنستقل زورقا الى كوناس .
هي : كلا . قد تبدو المسألة رديئـة .
هو : لـماذا ؟ بالتأكيد قد بلغنا من العمر بحيث لا يشكك فينـا أحـد .
هي : اتظـن ذلك ؟
هو : (يرمقها بنظرة) . اللعنة . انت خطـرة .
هي : ليس بالنسبة لك . لقد نسـيت انك ك ... ك ... كاره النسـاء .
هو : صحيح جدا (بحقد) اهناك نساء في العالـم يستطيع المرء باية طريقة ان يقارن ....

كلا ، تلاشـين !

هي : او اي رجال يستطيع المرء بأية طريقة ان يقارن .... تلاشـوا

هو : الرجال تلاشوا والنساء تلاشين .

هي : الكل قد تلاشـى .

هو : هـذا فظيع .

هي : ولكننا لا نهتم . لاننا نتذكـر .

هو : هذا صحيح . وهذا يكفـي لنا .

هي : (فجأة) اتظنين ذلك ؟

هو : وانت ؟

هي : انا ؟ لا اعلم . نعم فيما اعتقـد .

هو : انا ايضا اعتقـد ذلك .

هي : هذا شيء حسن . كلانا يعتقـد ذلك .

هو : نعتقد ذلك وهذا المهـم .

هي : لكن هناك اناسا يقولون انهم يخشون الوحدة .

هو : اينبغي على المـرء ان يخـاف !

هي : انني لست خائفة .

هو : شيء مضحك . احيانا عند حلول المساء يصبح المـرء حزينا نوعا مـا .

هي : قليـلا .

هو : قليـلا ، قليـلا .

هي : المراهقون فقط يشعرون بحزن اكثر

(تعزف الفرقة فالسا بطيئا . ينهضان . يضع ذراعه حول خصرها . يبتسم ويرقصان الفالس ببطء . يدوران ويدوران حتى تنتهي موسيقى الفالس)

المشـهد الثالث

[في يومها الثالث والعشرين]

الشمس تغرب على البحر . روديون نيكولافيتش وليديا فاسيليفنا يروحان ويجيئان في ممر بـين اشجار الصـنوبر

هو : لماذا تبتسمين ؟ لقد كنت صامتة طيلة الوقت .

هي : لقد قمنا بجولة جيـدة .

هو : اتظنين ذلك ؟

هي : مضى على تجوالنا حوالي الساعة وما زلنا نتجول

هو : نعم ، كل ذلك حديث العهد بي ، مشاهدة غروب الشـمس مثلا .

هي : انه شيء فريـد فعلا .

هو : ربما ، ولكن الامَ يقود ذلك ؟ انني اتجه راسـا الى الهاوية . قبل يومين رقصت الجارلستون خارج المطعـم .

هي : كان عرضـا جيـدا .

هو : يا لفظاعته . لا زلت اتذكر تهورنا وهوسنا .

هي : لماذا ؟ كان كل شيء جميلا وهذا لم يكن متوقعا منك .

هو : افترضي ان شخصا ما رآنا ، احد اطباء المصح ؟

هي : اية هواجس تتملكك ، ان كنت تخشى المسؤولية؟

هو : انني اصـغي اليـك ...

هي : يجب ان تصغي الي . نحن لم نتمادَ . اين كنت طيلة اليـوم ؟

هو : في مستشفى المدينة ، اجري العمليات الجراحية.

هي : حقـا ؟

هو : انني جراح . انني امارس عملي . على المرء ان يفعل ذلك . الجراحة مهنة طوراىء (بابتسامة ساخرة) كل شيء ممكن حدوثه .

هي : كل شيء .

هو : من يعلـم ؟

هي : (صمت) انه مـروع

هو : نعـم .

(يمران بمقبرة حرب . تقع على الشاطىء حيث تبتعد عن اشجار الصنوبر . وضعت علىالقبور الواح مثلثة الشكل من الرخام خطت عليها اسماء الموتى وفوقها ثلاث خوذات لجنود مثبتة علـى الشـواهد .)

هي : انني اتيت الى هنا قبـلا .

هو : لنذهب . لا تدعينا نتوقف هنا

هي : لمـاذا ؟

هو : لا شيء يعنينا هنـا .

هي : انت تثير اسـتغرابي

(لم يقل شـيئا)

اي مكان غريب اختير لمقبرة . انها تطل علـى البحر .

هو : دارت هنا الكثير من المعارك في اكتوبر ١٩٤٤ . خسائر فظيعة . (صمت) ماتوا هنا على ساحل البحر ، على هذا الثرى فدفنوا في هذا المكان .

هي : هل حاربت هنـا ؟

هو : كلا .

هي : كيف عرفت اذن ؟

هو : سـمعت بذلك .

هي : كل هذا حدث . الذكرى تجعل المرء خائفا .

هو : على المرء ان يتذكـر .

هي : اولئك الذين ماتوا ؟

هو : اولـئك ايضـا .

هي : هل تعتقد ان ذلك سيحدث ثانية ؟

هو : يجب ان نعيش بحيث لا نسمح ان يحدث ذلك ثانيـة

هي : (تنظر اليه بأمتنان) هـذا صحيح (صمت قصير) انني تعبة (تجلس على مقعد خشبي)

هو : لنسترح (يجلس بجانبها)

هي : هل تذكر ؟ لقد وعدت ان اخبرك لماذا تركت المسرح ؟ كان ذلك بعد موت بيتيا . بعد يوم النصر . لا استطيع ان أشرح ذلك . ولكن في مسرحيات الحرب ـ وما اكثرها ـ عندما غادرت خشبة المسرح شعرت بالخجل ، بالخجل المرير لان ذلك كان تمثيلا مسرحيا . الموت والاسى يخلقان الايمان بالمسرح . ولكنها كانت حقيقة بالنسبة الي (صمت) السيرك يختلف . الكل يضحك ويمتع نفسه . وهذا ما انقذني .

هو : يصعب عليّ فهم ذلك .

هي : اعرف ، وكذلك اصدقائي . اعتقد انني جبانة. ولكن ماذا افعل (صمت) لماذا تبتسم ؟

هو : كنت افكر في اللحظة الاولى التي رايتك فيها .

هي : و ....

هو : انفجرت ضاحكا . كلا ، كلا لا لانك مضحكة . شعرت بالسعادة فجاة .

هي : لا ادري ان كان ذلك يبعث فيّ السرور

هو : (صمت) هل سترحلين بعد غد ؟

هي : اجل (تبتسم) حان الوقت .

هو : (بارتباك) لكنني اعتدت عليك .

هي : (تستغرب دون ان تبدي استغرابها) ستعتاد على غيابي .

هو : اعتقد ذلك .

هي : (بغضب) هل يسرك هذا ؟

هو : كلا ... هذا يجعلني حزينا بالفعل ... انني اعني ذلك . رغم ان ذلك سخيف .

هي : لماذا سخيف ؟

هي : لا ادري . انه مجرد سخيف . اللعنة . انني معتاد على العيش على انفراد حيث لا احد يزعجني .

هي : لا تغضب لو اطرح عليك سؤالا ، لم تخبرني مطلقا ولم افهم ابدا لماذا هجرتك زوجتك . ما الذي حدث ؟

هو : (بصوت خافت) الحرب .

هي : حسنا ..

هو : لقد ذهبت الى الحرب ولم تعد (يبتسم) هذا كل ما في الامر . المسالة بسيطة .

هي : (بهدوء) حسنا . اذا لم يكن في نيتك ان تتحدث عن المسالة ...

هو : لم اكن اتحدث عن المسالة . طرحت علي سؤالا . (صمت قصير) ثم ما الذي يمنعني من التحدث عنها ؟ ليس هناك ما اخفيه بشأن زوجتي . كانت جراحة مثلي . حين اندلعت الحرب فان مكان الجراح في الجبهة . وهذا واضح . لقد ارسلنا الى جبهات مختلفة ولم نتقابل بعد عام ١٩٢١ جرحت مرتين واعيدت من الجبهة مرتين . وفي عام ١٩٢٤ ... توقف قلبها عن الخفقان . لقد قتلوها . ثلاث سنوات عاشت بدوني (مطرقا) ربما لانها قد تغيرت ؟ لا اعرف . ولكن يجب الا انساها ، سيكون ذلك طيشا . (صمت) حينما عدت الى لينيغراد بعد الحرب ظللت اعتقد انها على قيد الحياة . اهيم في الشوارع . وخطرت لي فكرة فجاة : انها تنتظرني في البيت . كانت ابنتي في السادسة من عمرها كنا نخرج معا ونفكر بها .

هي : لماذا تركت لينيغراد ؟ انها مسقط راسك . الم ترق لك ؟

هو : بلى .

هي : اذن لماذا تركتها ؟

هو : هذا ما حدث .

هي : ولكن بامكانك ان تعود اليها ؟

هو : كلا .

هي : لماذا ؟

هو : (بفظاظة) لا استطيع ، هذا كل ما في الامر .

هي : (بهدوء) لقد كنت سعيدا (تلمس يديه) قبل الحرب ؟

هو : اعتقد ذلك .

هي : اكنت سعيدا ام لا ؟ لا اعرف . لقد تمتعت ، اعرف ذلك . لا اعتقد ان هناك اناسا سعداء فعلا . فانت لم ترهم على الدوام . مرة راقبت زوجين سعيدين جدا . مررت بهما في وقت متأخر من المساء في احدى شوارع موسكو القديمة . كانا يسيران ببطء . كانا عجوزين ولكنهما انيقان ودودان .. كان يتأبط ذراعها بعناية وفي نفس الوقت كانا يضحكان (تفكر) منذ ذلك الحين لم ارَ زوجين آخرين سعيدين .

هو : وانت حسدتهما

هي : كانا يسيران معا . يستند احدهما على الاخر . وكانا يمرحان .

هو : لا تأخذي المسألة من الناحية الشخصية. الاخلاص هو الشكل الارقى للقوة .

هي : نعم . (تفكر) ربما . (تنظر اليه) ربما . (تنظر الى حواليها) غالبا ما آتي الى هنا . لا اعرف لماذا . ربما بسبب روعة المكان المهيبة . وفي نفس الوقت اشعر بألم دفين . انه غير محتمل. (تقترب من شاهد وتقرأ له) : « بيوتر الكيموف جراح في وحدات الدبابات . ولد عام ١٩٢٤ . توفي في الثالث والعشرين من اكتوبر عام ١٩٤٤ » عاش عشرين سنة فقط ... (تنظر الى قبر

آخر) هناك ازهار متفتحة على هذا القبر . انه مكان رائع ان يأتي المرء الى هنا كل يوم (تقرأ) : « نينا سيمينوفا . رئيسة الوحدة الطبية . ولدت عام ١٩١٢ توفيت في الخامس والعشرين من اكتوبر عام ١٩٤٤ » كانت في الثلاثينات من عمرها . لو عاشت لحد الان لكانت فتية (تقطف زهرة وتشمها) انها متفتحة . وضعها شخص هنا هذا الصباح .

هو : (بهدوء) لا تمسي الازهار .

(تنتبه لنفسها فجأة . تحملق فيه . تتردد في سؤاله عن السبب . لم يتحدث لفترة . وبعدها قام بايماءة مفهومة .)

هي : يا آلهي .. اغفر لي .

هو : (يبتسم) على ماذا ؟

هي : أواصل الضحك وانكت طيلة الوقت .

هو : لا ضير في ذلك

هي : (وفجأة تنجلي امامها الفكرة) ولهذا السبب انت تعيش هنا .

هو : حل الظلام ، لنذهب .

(دون ان تتفوه بكلمة تقفل راجعة بسرعة)

المشهد الرابع

[في يومها السادس والعشرين]

بعد الظهر . رذاذ خفيف . تحت المظلة تجلس ليديا فاسيليفنا على حقيبتها لصق البوابة الحديدية للمصح . كانت ترتدي فستان سفر بسيطا ووضعت وشاحا على راسها . الحقيبة الثانية بجانبها . وثمة سلة مملوءة بالتفاح .

هي : (تغني بهدوء)

في بلدان كثيرة همت على وجهي
وحيوان المرموط بجانبي ...

(عند البوابة يظهر روديون نيكولايفتش . تراه . تتوقف عن الغناء وتنظر اليه)

هو : تستطيعين ان تغلقي مظلتك فقد توقف المطر .

هي : حقا ؟

هو : الا تخجلين من نفسك .

هي : (بوهن) أخجل ؟ لماذا ؟

هو : لقد بحثت عنك في كل مكان .

هي : بحثت عني ؟

هو : اين كنت ؟

هي : متى ؟

هو : هذان اليومان الاخيران اللذان لم نلتق بهما .

هي : لقد قمت بسفرات طويلة .

هو : هذا ليس صحيحا . لقد اختفيت .

هي : لماذا اختفي . لقد قررت ان اقضي ايامي الاخيرة هنا في زيارة امكنة (بثقة) ولماذا لا ازورها ؟

هو : ماذا تفعلين هنا ؟ تتسللين بهذا الوشاح السخيف تجلسين على حقيبتك وبجانب سلة التفاح .

هي : انني راحلة . لقد ارسلت بطلب تاكسي . ان زوجي يعبد التفاح .

هو : لكن النهار بدأ لتوه وقطار موسكو لا يتحرك الا في المساء .

هي : قررت ان اقضي ساعاتي الاخيرة في ريغا . اذهب واقول وداعا لامكنتي المفضلة وأنا اتناول كعكة مربى التفاح .

هو : عظيم ! تقولين وداعا لتلك الامكنة ولا تدخرين من وقتك لتقولي لي وداعا ! كنت تعلمين انني اجري عمليات جراحية في هذا الصباح فقررت ان تتسللي من المصح .

هي : (ببراءة) لم اتسلل ! الله يعلم . لقد وقعت على استمارة خروجي . صافحت الجميع وقلت وداعا ...

هو : لماذا لم تودعيني ؟

هي : لم اشأ ذلك .

هو : لماذا ؟

هي : لا ادري . الكثير من افعالي غير واضحة لي (صمت) على اية حال انتهى مكوثي هنا منذ اليوم ...

هو : أخبرتني انك ستقضين عشرة ايام اخر . ان السيرك لا يفتتح قبل العاشر من أيلول . واستطيع ان اطيل علاجك أسبوعا آخر .

هي : لماذا ؟

هو : لست بصحة جيدة تماما . تصلب شرايينك ...

هي : (بانتصار على نحو ما) فات الاوان ! لقد وقعت استمارة خروجي . قبلت فيلتا فادزكا . حجز سريري لشخص آخر، وظبت حقائبي . والتاكسي قادم في اية لحظة .

هو : اللعنة ! لماذا هذه العجلة في العودة الى موسكو ؟

هي : علي ان اذهب الى هناك قدر استطاعتي . زوجي سيكون هناك في الايام القليلة القادمة . يريد ان يلقاني . انه يتطلع الى لقائي .

هو : كلا ، انه لا يريد

هي : اقول انه يريد .

هو : انت تكذبين ! انه لا يريد ان يلقاك ابدا .

هي : (بتغير مفاجيء) ربما اكذب . ما العمل ؟ ما العمل ؟

هو : نعم . ما البديل . (صمت) لا تغتاظي . انا لا احتمل . لقد تماديت .. أجل تماديت .

هي : اجل . الحالة خطـرة .
هو : خطـــرة ؟
هي : بالطبع . لقد كسرت سحاب حقيبتي ووقع نصف اشيائي ارضا .
هو : نعم ، هذا مؤسف . انما يمكن اصلاحها .
هي : لقد كنت عصبية المزاج حين وظبت حقائبي . لم يتوجب علي ان اكون صارمة معها ! (تشبك يديها) يا الهي ، لقد كان يوما فظيعا .
هو : (بقنوط) وانا ايضا وصلتني رسالة من ابنتي . انت تعلمين انني اتطلع الى لقياها .
هي : والان ...
هو : لـن تأتي .
هي : حـادث ؟
هو : كلا ، من الوجهة المنطقية . لا شيء .
هي : ولكن ما يزال في الوقت متســع .
هو : سأخبرك . ان ابنتي وزوجها يعيشان في اليابان. انه رجل لطيف . اعتاد ان يمارس الرياضة اما هي فتقضي وقتها معي كل سنة . وفي الســنة الماضية فقط لم تستطع الحضور . كان عليه ان يذهب الى جورجيا لرؤية عمته . على اية حال ليس في يدها حيلة . انني آمل ان اراها فــي الخريف القادم اما الان فليس ممكنا . لقد ذهبنا الى سمرقند . ويبدو انه لم يذهب الى هناك من قبل . وفي طريـــق عودتهما سيعرجان على موسكو لقضاء شغل ما وهي تشك في ان تحضر الى هنا . هذا ما يدعو الى الاسف بالطبــع . كنت منشغلا طيلة الوقت في اعداد كل شيء ، الشراب ، وكل انواع الحلوى . جلبت اريكـة جديدة صنعت بطريقة غريبة . يا للاسف . لقد قالت لي انها ستأتي في الصيف القادم .
هي : (بهـدوء) اللعنـة !
هو : على اي شيء ؟
هي : أوه . لا شي .
(صـمت طويـل)
هو : اعتقـد ذلك .
هي : بأي شيء ؟
هو : لا شيء ايضـا .
هي : التاكسي .
هو : نعـم ، ها هو
هي : انـه يتوقف باشارة مني . ســأذهب واخبر السائق ان يأتي فورا .
هو : لحظـة .
هي : مـاذا ؟
هو : (بتردد) أريد ان اقول ... عندي فكرة ، فكرة سليمة . غرفة ابنتي فارغة تماما . وانـني قد رتبتها كما تعلمين . نوافذها بمواجهة البحـر وبأستطاعتك ان تقضي اسبوعا كاملا فيها . لن ازعجك ، أؤكد لك . ولا يتوجب عليك ان تريني ابدا . ثم لماذا لا تتناولين الشاي والمربى معـا في المســاء ؟
هي : آسفة جدا ، صدقني ، هذا مستحيل .
هو : لمـاذا ؟
هي : كلا ، كلا ، ابدا (تسير مسرعة نحو التاكسي الذي يقف بالانتظـار) .

المشهد الخامس

[في يومها الحادي والثلاثين]

في منزل روديون نيكولايفتش الريفي وضعت المائدة بشكل احتفالي . ليديا فاسيليفنا وروديون نيكولايفتش يتجولان .

الشمس لم تغرب بعد . السماء صافية . والنهار دافيء في نهاية آب .

هي : عمَ تبحـث ؟
هو : لقد قمنا بعمل رائع هذا الاسبوع . وغيرنا مواضع الاشياء . وهي تبدو اكثر دفئا لكني غير معتاد على ذلك . لم استطع ان اجد ثوبي الازرق .
هي : لا تكن منفعلا . غسلته البارحـــة ووضعته في الدولاب الصغير .
هو : كانت تلك غلطة . انني اغســـل ثيابي بنفسي . وهذا ما يزيدني ثقة ويبعث فيّ السرور .
هي : خياطة ازرار ثيابك وسترتك ليست هواية لك .
هو : سأخصص لها من وقتي ، هذا كل ما في الامر . لكن ازراري خاطت نفسها بنفسها في الايـــام القليلة الماضيــة .
هي : آسفة ، اعترف انني لمدة اربعين سنة لم ادخـر جهدا في خياطة ازرار كل انواع الستر .
هو : انني فخور ان سترتي تجد نفسها برفقة حميمة ورائعة .
هي : حين تكون منفعلا تفقد كل فتنتــك .
هو : ثمة الكثير من الاشياء لا تعجبني .
هي : على ســبيل المثال ؟
هو : لا اعرف (ينظر الى ساعته) هيا ، تأخر الوقت . حان موعـد العشاء .
(يرتبــان المائـدة)
هل لي ان ارفع نخبـا ؟
هي : باستطاعتك .
هو : (يرفع كأسه نحوها) شـكرا .
هي : اهذا كل ما في الامـر ؟
هو : سأعيد النخب (بحماسة) شـكرا .
هي : هذا افضـل .

هو : انني افضل دائما النخب القصـير .
هي : صحيح جدا . لماذا نرفـــع النخب حين تكون الاقداح مملـوءة .
هو : نحن متفقـان . رائع
(يجلســـــان)
هي : ان الجبنة التي جلبتها جيدة وافضل من تلـك التي جلبتها اول أمس .
هو : وماذا بشأن سجق الكبد الذي جلبته . ان السجق الذي جلبته انا أردأ .
هي : لم اقل ذلك . ان سمكك المحمص لذيذ . انني سعيدة لانك ارتديت هذه الربطة الجميلة .
هو : موضتها قديمة . وهي تعود الى ثلاثين ســنة .
هي : (تسكب النبيذ) ، ربطتك ، احسنت ! ونخب ماذا نرفـــع ؟
هو : لقد عبرت عن كل افكاري . حان دورك الان .
هي : (ترفع قدحها) نخب شهر آب ونخبك انت .
لقد التقيتك في آب . المطـــر يهطل ، شروق الشمس وركن المطعم في ريفا القديمة . لقد عشت دون ان اعرف شيئا عنها . وفجأة لاحـت لـي جميعها . ليس في منامي وهذا ممتع . شـــهر آب بالنسبة اليّ هو نوع من اختزال الامور . منفعة . نخب المشاركين في المنفعة . نخب آب !

(يشربان)

(بهـدوء) هل اصبت بخيبـــة أمـل ؟
هو : (بهدوء جدا) لـمـاذا ؟
هي : لقد ثرثرت .
هو : (بعد صمت قصير) انت رائعة .
هي : اوه ... لا ، كفـى .
هو : حسنا . توقفت (صمت) ولماذا اتوقف ؟
هي : انت تعرف مثلما اعرف انا .
هو : لا اعـرف .

هي : (صمت) انني مولعـــة بالازهار . حتى تلـك الازهار التي وضعتها ذلك اليوم في المقبرة .
هو : ستكون هناك دائما . لا شيء يغير من ذلك .
هي : صـحيح تمامـا .

هو : (صمت) انه اسـبوع ممتـع .
هي : ممتـع جـدا .
هو : لـماذا تبتسمين ؟
هي : فكرت لتوي باعمارنا المتقاربة .
هو : هذا ممتـع .
هي : اسـبوع ممتـع .
هو : جـدا
هي : آن الاوان لاذهب (تنظر الى ساعتها)
هو : هل تأخر التاكسي ؟
هي : ليس بعــد .
هو : سـيأتي .
هي : بالطبع (تسكب النبيذ) النخب الاخير .. لذهابي
(يشـربان)
حسنا ، اعتقد ان ذلك جيد
هو : نعـم .
هي : انني خائفـة .
هو : لـمـاذا ؟
هي : (تشير الى حقيبة ملابسها) السحاب المسكين .
هو : لقـد أصـلحته
هي : هذا رائع (بحماســـة) سأذهب الى المحطة .
سأغادر . انني أعشق الترحال !
هو : من الجيد ان يسافر المرء .
هي : تشعر بانك حر ، تذهب حيث تشـاء !
هو : نعم ، هذا صحيح .
هي : لا تتكل على احد . اليس ذلك ممتعا ؟
هو : رائعـا .
هي : ان المرء في ... هو ... هي (بأشارات غريبة) م ؟ صحيح اليس كذلك ؟
هو : (بحماسة) أجل . فعلا .

هي : انت سيد نفسك وحر ! حر تماما
هو : بشكل مطلق ، رائـع .
هي : التاكسي
هو : نعم . لقـد اتى .
هي : شكرا لله (صمت) واخيرا
هو : نعم واخيرا تغادرين

هي : (باندفاع مفاجيء) حين تأتي الى موسكو ستتلفن لي اليس كذلك ؟

هو : بالطبع ، سأفعل . شكرا

هي : واشكرك انا ايضا . كان كل شيء جميلا .

هو : نحن متأكدان اننا سنرى بعضنا مرة ثانية .

هي : نعم ، سنكون على اتصال .

هو : اعتني بنفســــك .

هي : وداعا (تبكي ، خائفة على نحو غريب) لا تحمل حقائبي فهي ثقيلة جدا وهذا يضر بك .

هو : كلام فارغ ، ليست ثقيلة ، سأعطيها للسائق ، سأعود بعد لحظة (يخرج حاملا الحقائب)

(تخرج اطار صورة من احدى حقائبها . تضع صورة فوتغرافية لامراة على حافـــة المائدة .

يعـود)

كل شيء جاهـز .

هي : انها هوايتي . اصـــنع الاطـر . اصنعها لكل اصدقائي . وصنعت واحدا لك في وقت فراغي. والا سيجتمع الغبار على تلك الصورة . وهذا شيء غير لائق وخاصـــة بالنسبة لشخص في الجيش . شكرا لك ثانية ، كـلا ، كـلا ، لا تودعني .

(تخـرج مسرعة)

اتجه الى الصورة التي في الاطار ثم عاد الى المائدة ، سكب لنفسه كأسا من النبيذ ، نظر الى الكأس ولم يحتسه . تجول في الغرفة بلا هدف ثم اسرع نحو الباب ، توقف . مسك قلبه بيديه، ابتسم بسخرية وذهب الى الكرسي جلس بهدوء.

اغمض عينيه وبدا كما لو انه سيجلس الى الابد. الموسيقى تصدح بهدوء . انها اغنيتها في السيرك.

تا ـ رام تا ـ ري نح همومك جانبا

انسها جميعا وتعال معنا الى السيرك

لا احزان ولا مخاوف بل ضحك ومرح ومسرات

من اجلك واجلي واجلهم جميعا نحب السيرك

كم هو حكيم هذا الفيــــل

انه يجيد الاداء من الالف الى اليــاء

واذ نكون في هذا المكان فاننا مقدسون

السيرك وقع في حب الحياة والضحك .

الاردية اللماعة ، السحرة والمهرجون

وريش الخيل المحنية رؤوسها ستمتعك

الفنانون الذين يؤدون ادوارهم بعناء

ـ وهذا هو الواقع ـ

في الاعيب السيرك يريدون اثارتك

(تعـود ثانيــة)

لم استطع الذهاب ... ان ذلك مروع . لقـد صرفت التاكسي .

هو : (بهـدوء) شـكرا

هي : لا اعرف ما اقـول

هو : لا تقولي شيئا (صمت . يبتسم) انني شـبه ميت

هي : نعم ... رائع . اعتقـد انني سأزورك طـوال حياتـي .

ســــتارة

كتب

في درجة ٤٥ مئوي

□ شجاع العاني

● تدور احداث المجموعة القصصية الثانية لمحمد خضير « في درجة ٤٥مئوي» في نفس الاطار العام ، الذي تدور فيه احداث قصص مجموعته الاولى «الملكة السوداء» ، كما ان الثوابت التي تحدد الملامح الاجتماعية والنفسية والفكرية ، لعالم محمد خضير في مجموعته الاولى ، ماثلة في مجموعته الثانية ، فالصحراء ، والوجوه البدوية ، والمقهى الشعبي ، والزقاق ، وطرق الفضاء ، والنهر « الدلول » ، وامرأة الطبقات الشعبية المسحوقة التي يسميها هو « امرأة العالم السفلى » ، كل ذلك ثوابت اساسية ، تحدد والعلاقات القائمة بينها ، السمات والمعالم النفسية والايديولوجية والاجتماعية لعالم القاص ، ويمكن القول دون حرج ، ان قصص هذه المجموعة ، هي في مضامينها واشكالها ، ليست سوى امتداد لمضامين واشكال قصص الملكة السوداء .

ورغم ان القاص ، يستبعد في مجموعته القصصية الجديدة ، الحكاية الخرافية والشعبية ، كوسيلة من وسائل التعبير ، فبالوسع القول ، ان ادوات التعبير ووسائله في هذه المجموعة ، هي ـ والى حد كبير ـ نفس ادوات ووسائل التعبير في المجموعة الاولى ، وبالتالي فان المنهج الفكري والتعبيري في كلتا المجموعتين ـ باستثناء فروق طفيفة ـ هو واحد .

لقد سبق لنا ان اشرنا ، الى ان هموم القاص محمد خضير ، هي هموم نفسية تنجم عن التغيير والتحول الاجتماعي ، كما اشرنا الى ان قصصا اخرى تتناول هموما وتساؤلات ذات طبيعة انسانية وكونية عامة ، ولكن غير بعيدة عن دلالتها الاجتماعية ، والتأريخية(١) ، وفي المقدمة التي كتبها القاص لمجموعته ، نقف على طبيعة التساؤلات والهموم الرئيسية ، التي هي محور اهتمام القاص ، كقوله « في قيلولة ظهيرة كنت طرفا وضحية احلام موت وقتل مزعجة ، وسحبتني قدمي الثقيلة الى قاع بئر الماضي ، مارا بخطاياي ، خطيئة بعد خطيئة .. اكتشفت ان خطاياي لا تموت ، لا تنام ، تنتظر حيث خلفتها ورائي . اين ايامنا الطيبة الماضية اذن ؟ انها نائمة مخمورة ، مسحوقة تحت جبس القدم الثقيل . آلامنا فقط ، الخطايا هي الحي الباقي الذي لا ينام ، ولا يموت . »

ان الماضي هو جرح القاص الذي تنطلق عنه سهامه ، ولكونه كذلك ، فان المادة التأريخية ، والموروث التأريخي ، يصبح موضوعا لاكثر من قصة في المجموعة ، كقصة تاج لطيبوثه ، وساعات كالخيول ، واحتضار الرسام . ان تاج لطيبوثة ـ التي يغامر القاص فيها ، بتقديم حالات تجريدية ، والانتقال من المحسوس والمشخص ، ومن التجربة الحية المعاشة ، الى ماهو مجرد ، مقدما للقارىء العمق الفكري الخالص ، لا العمق البصري الذي يهدف الفن الى ان يبلغه ـ ليست (طيبوثه) فيها التي تموت بعد ان تبتلع ازهارا سامة ـ سوى كناية عن هذا الماضي الذي مات . كما تبدو القصص الاخرى التي تتناول الماضي والموروث التأريخي ، وكأنها تفتقر الى اية دلالة ، غير محاولة القاص ايقاف عجلة الزمن وتجميد هذا الماضي في لوحات فنية ، تفتقر

الى ذلك التوهج والتألق بما هو مدهش وسحري ، الذي لاحظناه في قصص المملكة السوداء !

وتعيد قصة الصرخة الى الاذهان ، قصة القطارات الليلية ، اذ تتناول القصتان موضوعا واحدا ، وان اختلف بناؤهما فكلتاهما تدور احداثهما في مدينة عربية محلية ، لكن التساؤلات الفردية والاجتماعية فيهما تعانق ماهو عالمي وكوني . ان مستقبل الجنس البشري في ظل حضارتنا الراهنة ، والمخاوف والمخاطر الكامنة في هذه الحضارة هما الموضوع الاساس لكلتا القصتين ، وفي كل منهما يشيع معدن الحديد ، ويتم او يوشك ان يتم سقوط او انهيار حديدي .

لكن الصرخة تمضي ابعد ، مما هو الامر في القطارات الليلية . اذ تصور مدينة معدنية تخلو من البشر نهائيا ، وترد الافعال فيها مقترنه بالسيارة التي هي الفاعل « اخيرا تندفع سيارة السيرك ... » و « هنا تنحرف سيارة السيرك ... » و « تنعطف سيارة السيرك » ويختفي الانسان كليا ، ولا وجود حتى لسائق سيارة السيرك .

في رواية همنغواي « وداعا للحرب » يرهص المطر الساقط بموت كاترين ، وفي قصة تشيخوف نم «السقاء» يجسد الثلج الهابط عزلة الانسان وغربته واحساسه بالوحدة في المدينة الحديثة . وفي مدينة خضير يرهص المطر المتساقط لاسبوعين بموت وشيك الوقوع ، ويشيع جوا من الكآبة التي تتلون بالوان المعادن الرئيسة في عصرنا كالوان « الرماد والصخر والالمنيوم المتيق » . وتتحرك ـ في مدينة خالية من البشر تماما ـ سيارة وصوت على جانبي صندوقها ، لوحة هنري روسو « السيرك » . تقطع سيارة السيرك شوارع رئيسية وعامة في المدينة ، ثم تنحرف الى حي له ملامح طبقية شعبية ، وفيه ازمة « محددة بصفوف الآجر ، وكتل الطين الناقمة المتعرية وبالابواب الرطبة ، والنوافد القريبة من الارض . ان الازقة وهي تتعرج وتنعطف ، تمضي بالعتمة الموحلة ، وبصدأ صفائح القمامة واقفال الابواب والاعمدة » . وما ان تخرج السيارة من هذا الحي حتى تلج حيا آخر ذا ملامح برجوازية ، شوارعه « متساوية في الاتساع ، معبدة نظيفة ، محددة باسيجة واطئة من الآجر الخشن »

والقاص في وضعه الدقيق لملامح هذا الحي ، يحدد بدقة ملامح الطبقة التي تسكن هذا الحي ذي الشوارع المعبدة والنظيفة شديدة الانتظام ، فأسيجة الدور تحصر مساحات واسعة من القمامة والفضلات ، تبذل السيارة جهدا غير اعتيادي بغية الخروج من الحلقة المفرغة التي سببتها هذه المساحات ، وايجاد فنفذ للخروج من الحي .

وفضلا عن القمامة والقاذورات التي تحتل مركز الحي ، لتكون كناية عن طبيعة الحياة والقيم لدى هذه الفئة ، فان ثمة اشارات واضحة الى ملامح برجوازية عربية تعيش حالة حرب كاذبة مع الاعداء ،

ومن الواضح ، ان هذه البرجوازية ، هي برجوازية نكسة حزيران ، لكن الامر لا يتوقف عند هذا الحد ، فالسيارة تمضي في طرق فضائية « لتذكرنا بالقطار الذي « يتحرك على حافة السماء المدرعة » في قصة القطارات الليلية « وعندما تلتحم نهايات الارض بالسماء ، تظهر عدة طرق قصيرة ، وطويلة باهتة في الارض او في السماء ... وهنا تنحرف سيارة السيرك وتغادر هذا الطريق الفضائي لتدخل بوابة من دعامات حديد قائمة في اسلاك شائكة » . وفي هذه القطعة المسيجة باسلاك شائكة والمليئة بالبراميل وبقضبان الحديد الصدئة والتالفة ، يحدث السقوط والانهيار ، بعد ان تتراجع السيارة بفعل الصرخة التي تنطلق من كائن صغير .

ان كتلة حية « تشبه حيوانا وطفلا بشريا » ينعكس على وجهه لون صدأ الحديد يطلق هذه الصرخة المدوية ، حين توشك السيارة ان تدهسه ، وهي تسير في ممرات تحيط بها البراميل والقضبان الحديدية ، وتنبثق عن الصرخة صرخات وولولات تنتقل من برميل الى برميل ، من جوف عميق ، جوف في عمق صدأ الحديد ، وتظل الصرخات « تنبثق من الظلمات ، ستمسخ رؤوسا مكورة صقيلة بلون الحديد تشبه الرأس الذي يطلقها » .

وازاء هذه الصرخة التي يشعر القارىء انها تنطلق من اعماقه ايضا ، « تتراجع سيارة السيرك بوحوشها ، فتصطدم بجدار من البراميل مرتفع . تنهار البراميل ، وتتراكم حول السيارة . وتستمر البراميل تتساقط جزء بعد جزء حتى تغطي صندوق السيارة الكبير » .

ان هذا الانهيار ، يختلف عن الانهيار الوشيك الحدوث في القطارات الليلية ، والذي يخرج الجندي وزوجته » ، فالانهيار يتم هنا بفعل السيارة نفسها ، يتفادى انهيار الحديد مع الصوت القوي الذي سيعود ليطيح بالشاشة ، والقاعة التي يجلس فيها الجندي وزوجته » ، فالانهيار يتم هنا بفعل السيارة نفسها ، ويغمرها ، ويعيق تقدمها « الوحشي » الى امام . ان الصرخة التي تنطلق من جوف كائن حيواني ـ بشري . الذي يذكرنا بالطفل الذي يظهر في وسط الساحة في قصة « التابوت » ، هذه الصرخة ، هي صرخة الحياة ضد الموت ، صرخة الحياة بوجه ما هو وحشي ومظلم ولا انساني .

لقد اشرنا الى ان ماهو فردي واجتماعي يعانق ما هو كوني وعالمي في القصتين المذكورتين ، وعلى هذا تكون الصرخة ، صرخة الحياة بوجه ما هو وحشي ومظلم ولا انساني في التقدم الآلي والتقني، وصرخة الحياة بوجه الموت تنطلق ضد انظمة البرجوازيات العربية ، الموت الذي يتهدد ـ مع وجودها ـ حضارة الامة وكيانها ووجودها التأريخي .

وفي قصة « الى المأوى » يعود القاص الى الوجوه

الاثيرة لديه ، الوجوه المنزوية في المقاهي الشعبية ، والتي تميز عن غيره من القصاصين العراقيين بقدرته الهائلة على تفجير ما فيها من سحر آسر ، لكن سحر هذه الوجوه ينتفي ليحل مكانه ظلام اسود ، ان شابين فاقدي البصر يجلسان في مقهى شعبي يقابل الفندق الذي يقطنانه ، وعلى حين يتحدث احدهما عن فراغ رأسه ، عن نومه ويقظته وعالمه المظلم الاسود ، يقوم الآخر عبر خياله وحواسه الاخرى ، بمتابعة حركة النزيل الثالث ، المبصر ، الذي يسكن بجوارهما في الفندق ، في نفس الوقت الذي يكون جالسا معهما في المقهى دون ان يعرفا بذلك .

ونعرف من خلال المتابعة التي يقوم بها الاعمى الثاني لحركة المبصر الوهمية ـ والذي نفاجأ في نهاية القصة بانه راوي القصة ـ ان للمبصر عاداته الصغيرة ، وطقوسه وشعائره التي تستعبده ، شعائر وطقوس صغيرة يؤديها كلما دخل الفندق ، وان له زائدة لحمية على صدره ، يتخيل الاعمى الثاني انها تتحرك بصورة سحرية ، مثل حيوان صغير « ينمو ذلك الشيء ، ويجلس على صدر النزيل كحيوان كثيف الشعر ، صامت ، ويأخذ يلحس وجه النزيل بلسانه ، ثم يقفز قفزة غير محسوسة ، ويترك في مكانه فوهة مظلمة » .

ورغم ان الاعميين يمتلكان حواساً اخرى مدربة تهديهما وهما يسيران في الازقة الى المأوى ، فان وجودهما يعتمد الى حد كبير على الآخرين ، انهما يريدان مغادرة المقهى ولابد من وجود احد يخبرهما بالوقت ، هذا الوقت الذي هو بالنسبة لعالمهما « كله ليل . كله ظلام ، كله يقظة ، كله صمت ، كله نوْح ، كله ثقل ، كله يقظة ، كله نوم » العالم الاسود المظلم ، الذي يستحيل فيه النوم الى يقظة ، واليقظة الى نوم ويتلاشى احدهما في الآخر .

وعلى الرغم من ان السوداوية والظلام ليسا غريبين على عالم القاص وعن مملكته السوداء ، فان هذا الظلام والرعب في الحياة البشرية ، جديدان على عالمه ، فليس ثمة نافذة لضوء او نور في هذه القصة المرعبة .

تفلت قصة (ساعات كالخيول) ، التي كتبها محمد خضير ، بعد ان ابدى الكثير من المعجبين بفنه ، مخاوف مشروعة ، من ان يسقط اسير التجريب والشكلية ـ تفلت من الشكلية وتمتاز بالعفوية والبساطة . وموضوع القاص مستمد من تأريخ الفاو القريب .. وبطل القصة يقوم برحلة الى مدينة الفاو لاصلاح ساعة قديمة من نوع السنبوق ، ورثها عن قريب بحار ، محاولا ان يكتشف فيها شيئا يتجاوز الزمن المحشو كقطن قديم في حشية صغيرة » ، وتتيح له زيارته التي يقوم بها الى دار الرجل الوحيد الذي يقوم بتصليح مثل هذه الساعات ، ان يطلع على انواع وانماط الساعات ، وعلى حركة الزمن في عريها على تروس الساعات المسننة ، وان يعود عبر روايات الساعاتي ـ في الزمن ـ الى الوراء ليعرف شيئا عما كان يدور في هذه المنطقة . وعلى حياة البحارة الذين كانوا يبحرون بين شطآن الخليج العربي .

والقاص كشأنه دائما ، يجسد ببناء القصة ما يريد قوله او طرحه من مضامين ، اذ ان حركة الاحداث في القصة شبيهة بالحركة الدائرية لعقارب الساعة . والقاص يبدأ قصة من نقطة في النهاية ، ليعود الى الوراء ، ثم تنتهي القصةبنفس الحركة التي بدأت بها « قد يحدث هذا اللقاء ، أصلح ساعتي ، وأخرج الى ارصفة الميناء ، ثم اعود آخر الليل الى الفندق ، فاجده نائما في فراشي يدير وجهه للحائط ، ويعلق عمامته الحمراء على المشجب » .

وتشترك قصة « احتضار الرسام » مع ساعات كالخيول ، في انها تستخدم المادة التأريخية وسيلة للتعبير عن مضامينها ، على ان قصة (احتضار الرسام) تبدو وكأنها قريبة من الرواية التأريخية والفلم التسجيلي ، ولعلها اشد قربا من الفلم التسجيلي منها الى الرواية التأريخية . ان مناطق عديدة من بغداد ، كالمنطقة التي تقع فيها المدرسة المستنصرية ، والقشلة ، وجامع الآصفية ، ومنارة سوق الغزل ، والقلعة وخان مرجان ، موصوفة بدقة واقعية شبيهة بواقعية الفلم التسجيلي .

والقصة في بنائها شبيهة بقصة الاسماك ، اذ تعتمد على نمطين من اسلوب التداعي : تداعي الذكريات ، وتداعي الاشياء التي يقوم الرسام بتصويرها على الورق ، وعبر تداعي الذكريات وتداعي الاشياء ، ينقلنا القاص الى فترة من تأريخنا الحديث ، هي فترة حكم داود باشا ، والى ليلة شتائية من عام ١٨٣١ م ، حين اجتاح الطاعون بغداد ، وبدا داود باشا الاحتضار مصابا بالطاعون .

ان احتضار الرسام محمود افندي ـ ولعل ثمة رساماً حقيقياً بهذا الاسم ـ يعانق احتضار داود باشا والموت الذي برز له في صورة وجه فأري لرجل احدث ، يبرز لمحمود في نفس الوجه . ومثلما يحدث في الاسماك ، يلعب نهر دجلة الذي تقع غرفة محمود على شاطئه ـ دورا في الاغفاءات الطويلة ، المقطعة بالكوابيس ـ التي تسبق الموت ، وينتحر الرسام اخيرا بطلق ناري ليسقط من شرفته في ماء النهر .

وفي القصة تصوير دقيق لصراع الحياة والموت ، ولفترة الاحتضار ، لكن استنباط اية دلالة واضحة تكمن وراء هذه البينة امر صعب ، اذ تتحول المادة التأريخية من وسيلة في التعبير الى غاية بحد ذاتها .

في منزل النساء ، يعود القاص محمد خضير الى قاع المجتمع العراقي والى « جماعته المغمورة » ، نساء الطبقات الشعبية او العالم السفلي ، المطلقات ، والارامل المتزوجات اللواتي هجرهن أزواجهن ، عاملات الخياطة ، كاتبات الطابعة ، غسالات ، نساء البحارة والسجناء والجنود .

وتتطلب (منزل النساء) ـ التي تخرج على حدود قالب القصة القصيرة ، الى قالب آخر هو القصة الطويلة ـ الى وقفة اطول مما تتطلبه ، غيرها ، من البناء الجديد الذي قامت عليه ، والمضامين التي تحتويها .

وبناء القصة جديد على القصة العراقية والعربية ، وان لم يكن جديدا على الادب العربي ، ولقد سبق لمجلة الاداب الاجنبية ان نشرت قصة للكاتب الانجليزي غابريل جوزيبڤتشي بعنوان « موبيس المتعري ـ تمرين طوبولوجي »(٢) ، مع تعقيب على القصة بقلم المترجم يوسف اليوسف .

ويقوم بناء القصة على شطر احداث القصة الى شطرين ، يحتل الشطر الاول النصف الاعلى من الصفحة ، ويحتل الشطر الثاني الجزء او النصف الاسفل من الصفحة . وقد نشأ هذا الاسلوب ، في راينا ـ بتأثير من السينما واللغة السينمائية ، ذلك انه كما يتاح للمشاهد ان يرى على الشاشة عن طريق التوليف الروائي ، حدثين مختلفين في مكانين مختلفين ، يتيح لنا هذا الاسلوب في القصة ، ان نقرا حدثين احدهما يمثل الجزء العلوي من الصفحة ، والاخر يحتل الجزء الاسفل منها . ولقد سبق لمحمد ان حقق شيئا من ذلك في القطارات الليلية ، عندما صور حدثين ، احدهما يتم على شاشة السينما ، والاخر يجري في قاعة السينما .

وقد يظن القارىء ، لاول وهلة ، ان شطر القصة الى شطرين هو مجرد ولع بالشكلية والتجريب الشكلي غير الغائي ، لكن القراءة المتأنية لها تكشف عن غير ذلك . وعلى عكس قصة (موبيس المتعري) التي يبدو وكأن لا علاقة بين شطريها ، يتم التلاحم في « منزل النساء » منذ الحركة الاولى في كل من شطري الحدث ، كما تكشف قراءة القصة عن قسط كبير من الذكاء الفني في بنائها . ولعل هذا البناء شبيه بالانسان نفسه ، اذ على حين يقدم القاص شخصياته في الجزء العلوي من الخارج ، يقدم ، هذه الشخصيات في الجزء الاسفل من الداخل ، وعلى حين تكشف القصة عن الحقيقة الخارجية والاجتماعية لهذه الشخصيات ، في الجزء العلوي منها ، تكشف عن حقيقتهم الذاتية الخفية في الجزء السفلي منها .

ان اسلوبين لرواية الاحداث يتجاوران معا في شطري القصة ، ويكملان بعضهما ، ليكشف عن الشخصيات وملامحها الاجتماعية ودوافعها السلوكية ، احدهما ، اسلوب موضوعي يعتمد وصف الاحداث والاشياء والشخصيات من الخارج ، هو اسلوب الوصف الخارجي المباشر ، او اسمته الناقدة الفرنسية كلود دموند ماني « عين الكاميرا » ، وثانيهما اسلوب الرواية الذاتية يتم عبره كشف الابعاد السيكولوجية لشخصيات القصة . وفي الاسلوب الاول ، يظهر الى جانب اسلوب الوصف الخارجي المباشر ، اثر الرواية الجديدة بشكل واضح ، في وصف القاص للاشكال والخطوط والزوايا ورصدها بعين هندسية « كان حذاءا الرجل يتحركان في الرواق الغربي ، المتعامد على الضلع الشمالي المضاء ، وقاربا نوافذ مفتوحة في ارض الحوش بجوار حد الظل في نهاية الرواق ، صغيرة متجاورة على ابعاد قصيرة مشبكة بحدائد في اتجاه متواز واحد الخ ... » .

في الجزء العلوي ثمة رجل (غير مسمى) يتحرك في زقاق باتجاه منزل كبير يضم مجموعة من النساء . وحين يدخل الرجل المنزل يلتقي بصاحبة المنزل (عوفه) التي تسميه (ابن عواشه) وهو اسم وهمي لا وجود له في الواقع . ونعلم فيما بعد ان الرجل جاء يبحث عن فتاة « غير مسماة في هذا الجزء ايضا » . ويكتشف الرجل ان الفتاة سجينة في مخزن الاثاث وانها ترقد في حوض قديم للسباحة ، وقد نصحتها العجائز باستخدام الحوض كعلاج للروماتزم الذي تعاني منه .

وفي الشطر الثاني ، اسفل الصفحة ، يقدم الرجل نفسه ويعرفنا باسمه (علي) ويكشف لنا علي وهو راوي هذا الجزء من الاحداث ، عن جذورة الريفية وعن ملامحه الاجتماعية والسيكولوجية ، فنعرف انه تسرح من الجيش قبل فترة ، وعين قبل يومين فقط في مصلحة نقل الركاب ، وانه عاد الى دار عوفه بحثا عن فتاته (دلال) . ونعرف ايضا ان منزل النساء هذا كان المنزل الذي سكن فيه علي بعد ان ترك القرية وجاء المدينة لاكمال دراسته المتوسطة ، وانه كان على علاقة جنسية بعوفة ، ومن ثم بدلال . والقاص لا يخبرنا بذلك بشكل مباشر ، ويبتعد عن سطح هذه العلاقة ، ليمس الجوهر الانساني لها ، بكلماته الشعرية « يدان من الذهب ، يدان ناضجتان من العذاب طوقتاني واطلقتا من داخلي الحياة التي طال احتباسها كنبع ساخن » . وقد اقام علي هذه العلاقة وغيرها بعد ان بذل جهدا للتخلص من حبه لامه واحلال علاقة حب جديدة محلها . كما نعرف انه مصاب بالبلهارزيا ، وانه يمتلك حواسا فطرية يطلقها مثل كلاب بوليسية وراء الاشياء والروائح التي تعج بها الحياة الشعبية .

وتتكشف لنا العناصر السيكولوجية للفتاة التي تسمى في هذا الجزء (بدلال) عن امراة نرجسية تنظر في مرآتها دائما محررة حمامات تذكر الماضي . زواجها وخروجها من حياة الريفية الرعوية الى عالم المدينة . كما تكتمل في هذا الجزء العناصر المكونة لشخصية (عوفه) صاحبة المنزل والتي عرفناها في الجزء العلوي من الخارج .

على ان نهاية الحدث في شطر القصة العلوي ، يتناقض مع نهايتها في الجزء السفلي . ففي الجزء العلوي من الحدث تلجأ الفتاة الى حوض في مخزن الاثاث الدافيء وتغطي ساقها بقطع من الخيش في حوض سباحة

عتيق تخلصا من الروماتزم ، وهي تخبر الرجل بانهـا جائعة فيذهب ليطلب لها طعاما من المطبخ ، وحين يتمدد الى جانبها ، تعانقه وتضغط بذراعها حول عنقه وتقبض على معصمه قائلة :

ـ هل ترى ان عظامي تطبق عليك ، ولا تستطيع ان تفكها الا بعد تحطيمها .

ويجيبها هو قائلا

ـ « لم اصدق اني ساجدك هنا . لا اصدق » .

اما في الجزء السفلي فان نهاية الحدث مناقضة لهذه النهاية ، يقول علي « لم يخطر ببالي اني ساعثر عليها في مخزن الامتعة ، ما اختارت هذا المكان الا لانها تمر بواحدة من حالاتها الصعبة ، تكون فيها كنملة في قزان فارغ كبير ، وحيدة ونائية تحت ناقوس زجاجي كبير ، غير قابلة للمس او الاسماع » .

ولا ترد الفتاة على السؤال التالي : ما اسمك يا بنيتي ؟ ! وتتكرر الاسماء (وكلها اسماء شعبية) فلا تحير جوابا ، فيقول علي « كم كنت مخطئا ان فتاتي في متناول اليد دائما ... »

ولا يقتصر التناقض على الحدث فحسب ، بل يعمد القاص الى الكلمات المتضادة في الحوار ايضا ، بغية كشف ابعاد الشخصية ، يقول علي لعرفة حين تمتنع عن اخباره بمكان الفتاة .

ـ يا امي الصادقة ، ان جوفك الضخم مليء بالاكاذيب .

على ان التناقض بين نهايتي شطري الحدث ، هو مجرد تناقض ظاهري ، اما في الحقيقة فان النهايتين تكمل احدهما الاخرى ولا تتناقض معها . ذلك ان الحقيقة الخارجية (لدلال) هي غير الحقيقة الداخلية لها ، واذا كان علي ودلال قادرين على الاتصال خارجيا (كما هو الامر في الشطر الاعلى) فان التواصل بينهما ، بين الانا والهو ، بين الذات والآخر ، مستحيل من الداخل .

وقد يبدو للقارىء ان النتيجة التي تنتهي اليها القصة شبيهة بنهاية قصة (جوزيفتشي) ، اذ ينتهي الشطر الاول منها ـ الذي يتناول حياة رجل يحترف التعري في ملهى يدعى موبيس ، ويتعرى بدافع ميتافيزيقي لاجنسي ، خالعا عنه المجتمع ليركز في ذاته ، وليكتشف في النهاية ان الحقيقة الداخلية مرعبة ، فينتحر ـ بانتحار موبيس ، على حين ينتهي الشطر الثاني بعزله البطل نهائيا بعد ان ينتهي الى اكتشاف ان الحقيقة الاجتماعية هي اللامعقول ، قد يقود الى القول بالشبه التام بين القصتين ، سيما وان ثمة ملامح من موبيس في انفتاة ، اذ ان كليهما نرجسي يتأمل نفسه في المرآة .

قد يبدو ذلك ، ولكن الحقيقة غير ما قد يبدو ، فالقاص محمد خضير يطوع هذا الشكل لمضامين اجتماعية محلية . ان موبيس يخلع عنه المجتمع والماضي والثقافة ، في حين لا تنظر دلال في المرآة الا لتذكر هذا الماضي ، « كانت المرآة توقظ في اوعيتها لذة الانفراد ، وتحرر حمامات التذكر غرفة العرس ، ومدفأة موقدة ... » . كما ان اغتراب دلال وعزلتها الروحية ، وعصابها يتم لدى خضير بدافع اجتماعي ، وبسبب من انفصالها عن ثمار عملها « انا اجهل تماما ماذا تعمل . لعلها عاملة في معمل خياطة ، او كاتبة طابعة . والمهنة الاخيرة تناسبها اكثر (٨٠) كلمة في الدقيقة ، ولا كلمة واحدة لنفسها » .

لقد اشرنا في حديثنا المقتضب عن قصة (تاج لطيبوثة) ان القاص يمنحنا عمقا فكريا ، لا عمقا بصريا . ونعني بذلك ان هذه القصة تقترب من التجريد ومن الادب الذهني . ان حالات مختلفة تعرض لطيبوثة باستخدام القاص لحرف المطف (او) ، وهي حالات لا تعتمد على تجربة محددة وطيبوثة ليست شخصية انسانية ، بقدر ما هي حالة ذهنية او تصور ذهني للبداوة . والامر نفسه يمكن ان يقال بصدد قصة مثل قصة الصرخة . وهذا النمط من التجريد يلجأ اليه القاص في نهاية قصة منزل النساء اذ تكتسب (دلال) رغم كونها شخصية متفردة جدا ـ ملامح نمطية عن طريق اسباغ اسماء عديدة ومهن عديدة للشخصية . وهو امر وددنا لو تم بشكل فني دون اللجوء الى وسائل هي اقرب الى روح العلم منها الى الفن .

ان استمرار النزعة الشكلية لدى القاص ـ التي لم ينج منها سوى ثلاث قصص هي ساعات كالخيول ، والحاج ، وآلة المستنقعات ـ وميل القاص الى الذهنية والتجريد ، بشكل واحدا من الاخطار التي تتهدد فن محمد خضير .

وفضلا عن هذه الاخطار ، فان مجموعته الثانية ، شهدت تحولا واضحا في عالم القاص باتجاه اكثر سوداوية . وصحيح ان اللون الاسود يحيل مساحة واسعة من عالمه في مجموعته الاولى ، وان عالمه هو في الاساس عالم جحيمي ، وان ابطاله في قصصه السابقة هم ايضا محاصرون بشروطهم الطبيعية والاجتماعية ، ويعيشون حالة دائمة من المتاهة . الا ان هؤلاء الشخوص يبذلون جهدا للخلاص من هذه المتاهة ويناضلون ضد قوى الطبيعة والمجتمع التي تضطهدهم . اما في المجموعة موضوع حديثنا ، فان العالم يبدو شديد الظلام ، مرعبا ، لا نافذة لنور فيه . انه عالم تنبعث فيه الصرخات المرعبة ، وروائح الموت ، ويعج بالزهور السامة ، والانسان فيه ضحية لقوانين طبيعية واجتماعية ، لا يبذل اي جهد للخلاص منها .

هوامش

(١) مقالنا « محمد خضير ومغامرة القصة العراقية » مجلة الاديب المعاصر السنة الاولى . آذار ١٩٧٣ .

(٢) غابريل جوز يبفتشي : موبس المتعرى ـ تمرين طوبولوجي ، ترجمة يوسف اليوسف ، مجلة الاداب الاجنبية ، السنة الثانيه العدد الثاني ، تشرين اول ١٩٧٥ .

نافذة بسعة الحلم

□ حاتم محمد الصكر

□ هل يحق لنا ان نعتبر انتقال اي كاتب من مجاله الابداعي إلى مجال اخر ، تعويضاً عن ضعفه في المجال الاول ؟(١) .

ذلك ما كنت أتساءل عنه وأنا أنهي قراءة رواية الشاعر عبدالخالق الركابي (نافذة بسعة الحلم) فالحقيقة إن المبدع حين يغادر مجاله الخاص ـ مع بطلان نظرية المجال الابداعي الخاص وقيام مئات الأدلة التي تدحضها لاسيما في الادب العالمي ـ فإنه يظل في الغالب خاضعاً لذات الرؤية التي لازمته خلال مسيرته الابداعية التي عرف بها .. يساعده في ذلك ، زوال الجدران الحاجزة بين الفنون ، فهي آخذة بالتداخل بشكل يصعب معه تثبيت حدود فاصلة يُطلب من المبدعين عدم اجتيازها ، فالهم الابداعي الحقيقي لا يقف عند (الاشكال) الفنية كأوعية أو قوالب جامدة تفرغ فيها التجارب بل يتمرد عليها مازجاً أو مجترحاً من خلطها ما يسهم في تأصيل التجربة ويجلو غامض جوانبها .. وهكذا شاع التأثير المتبادل بين الفنون : السرد القصصي والشخصيات في الشعر ، المعالجات الشاعرية في القصة ، المسرح الشعري والشعر المسرحي الخ ...

إن المدخل السالف ليس دفاعاً عن الركابي وحده، بل عن نوايا ادباء اخرين حوكموا نقديا وفق ما عرف عنهم من اختصاصات وإن قدموا في الأنواع الجديدة التي ولجوها اعمالاً شهد لهم بجودتها .. وإذا كان الادب العالمي قد تجاوز هذه المسألة وقدم نماذج لاحصر لها في هذا الصدد(٢) فجدير بنا ان نفسح بدورنا كل الآفاق لكتابنا لينتقلوا ـ كلما وجدوا ذلك مناسباً للتعبير عن معاناتهم ـ عبر الفنون الادبية دون أن نجعلهم يرتبطون . بحدودها أو يحاسبوا على سمات دخول مسبقة .

اما الوجه الثاني للتساؤل السالف فهو يتعلق بمقدار ما سيرثه المبدع في مجاله الجديد مما كان قد اكتسبه من خبرات ومعارف واساليب قد تطغى على إخلاصه للفن الجديد الذي اختاره ، ومن المشروع في هذا الجانب ان نتلمس قدرات الكاتب ونتفحص البصمات التي تركها فنه السابق على تجربته الجديدة .. شرط ان لا نكون مجهزين بأحكام مسبقة ترجع كل اثر إلى خلل في اتقان متطلبات الفن الجديد على الكاتب فبذلك نلغي حقيقة ان الفنون نفسها رغم ما يظهر من تباعد ادواتها واساليبها متقاربة إلى ابعد الحدود .

يبدو لقارىء رواية (الركابي) انها تحاول اصطناع محاور عديدة واهتمامات متشعبة للمعالجة الروائية بديلاً عن النمط الروائي المألوف الذي يطرح محورا مركزيا هو الموضوع وبطلاً تدور حوله ـ ومن اجله ـ الأحداث والشخصيات الاخرى ... فالموضوع المركزي الموحد اشبه ما يكون بالمباشرة الحادة ، وذلك ما تحاول الرواية انتتجنبه منذ أسطرها الاولى في إيهام انها تسلك سبلاً غير مباشرة في التعبير عن موضوع الرواية الأساسي الذي لم تستطع كل التذكرات والتداعيات بل الديكورات الشاعريه ان تموهه .. أو تبعده في الأقل إلى خلفيات العمل رغم انه العصب الرئيس فيه .

فالركابي ـ تحت إحساس حاد بأن موضوع الجندي العائد إلى بيته مهزوماً اصبح موضوعاً هتافياً مباشراً ـ

يتخذ لروايته أشكالاً من الرموز والتقنيات التي أجادها والمّ بها شاعراً بل انه في متابعته ليوم واحد فقط من حياة جنديّه المقعد إنما اراد ان يقول شيئا جديدا في موضوع لا يتوقع الناس ان يقال فيه جديد .. وهكذا كانت الصفحات الست والثلاثون والمائتان كلها تصوّر يوماً ـ غير عادي دون شك بمواجعه واحلامه ـ من الأيام المتشابهة الحزينة لبطل الرواية الذي أقعدته الحرب منذ خمسة اشهر في غرفة ضيقة .. لكنه استطاع عبر نافذتها الواسعة سعة احلامه ان يمد خياله مستحضراً حياته كاملة .. ونحن هنا لن نعدم العثور على أصابع القاص تساعد على الامساك بذلك الماضي الذي هو بدوره نموذجي تماماً : عائلة ريفية وإرث ثقيل وعلاقات قروية ثم التجنيد وحرب خاسرة ثم الاستبشار بجولة جديدة لكنها كما اريد لها تغدو بلا معنى ..

وما الفصول الثلاثة إلا جزئيات اليوم الكئيب الذي يعيشه (حازم) ولذا جاءت تسميتها بالشكل الآتي (الصباح ـ الظهيرة ـ المساء) وكأني بالركابي يريد أن يكون لكل زمن منها طعمه الخاص لكننا لم نفلح بالعثور على دلالة خاصة للصباح بنوره ودلالته على العمل والحياة النشطه بل انه ـ وقد امتدت على رقعته تداعيات (حازم) وهو على سريره ـ يغدو شيئاً لا يفترق عن الظهيرة او المساء إلا بلمسات هنا وهناك اضاعها القاص .. وهكذا نجد في فصلي الظهيرة والمساء ايضاً بكلمة اخرى فإن ما اراده القاص ان يكون تصميماً رمزياً محكماً يخبىء خلفه دلالات الحدث الروائي فَقَدَ محتواه الشاعري حتى لنجد (حازم) يعانق الأمل الساطع عبر نافذة غرفته في آخر صفحة من فصل (المساء) ولم يكن ذلك في (الصباح) بكل ما يحمل من غنىً واكتناز موح .. ولا اريد للكاتب اعذاراً إلا انني حين اقرأ الرواية ثانية سأعاملها على مستوى دلالي اخر : اي انني سأجد في الصباح : طفولة البطل وتعرفه على العالم البكر ... بينما سأنتقل معه في فصل (المساء) إلى نهاية المطاف بجولته في الحياة .. ولكنّ الزمن هنا سيغدو (خاصاً) بالبطل ولا اعتقد ان الركابي اراد لحازم زمنه الخاص بل اراد ان يؤرخ من خلاله للزمن العربي الذي بدا بعناق الحلم ثم معاناته واخيرا بخذلانه ، مع التنويعات الأخرى التي يفرضها الوعي لمسببات الخذلان واستشراق المستقبل .. اي ان (حازم) كان بطلاً نموذجيا لايؤرخ لنفسه رغم ما تشوب شخصيته من توجسات وعزلة وانطواء .. ورغم همومه الأسرية البحتة ووقوعه تحت عقدة (الذنب) أحياناً مما يطبع الرواية بمسحة تشاؤمية لم تنقذها منها النهاية الشاعرية عن سطوع الضوء من النوافذ بإصرار .

واذا كان بمقدور الركابي ان يكتب عن الحرب بطرق اراد ان تكون جديدة فانه لم ينتزع من ذاكرته مدلولات (البطولة) الاخلاقية التي اولع بها الروائيون العرب(٢) فيما كتبوه عن الهزائم والانتصارات على السواء ـ وإن بدا الجانب المرضي في روايات الهزيمة بصورة اجلى ـ ومن ابرز تلك المدلولات الأخلاقية التي تربط الحرب بالرمز الاخلاقي المجتمعي الشائع ، ما حاوله القاص في علاقة البطل بالمراة .. والعقم لدى هذه المراة بمقابل الحرب الخاسرة ثم عودة الخصب ببريق الأمل الذي أوحته الحرب الثانية .. وللتدليل على ذلك لابد من الرجوع إلى تطور علاقة (حازم) بأبنة عمه (جميله) .. فهو متوجس منها قبل ان يُقعَد كما تشير إلى ذلك استرجاعاته وتوجسه هذا متأتٍ من إلفته لها إلى حد دخولها باب المحرمات عليه بحيث لا يفكر بها زوجة يوماً ما .. ثم توجسه منها بمنظر الدم المتوقع (الدم الذي يشد سرة الجنين بمشيمة الأم ويشد الجثة بالأرض أيضا) ص ١٤٦ وهو متوجس منها برهبة الاب الميت الذي لم يجف قبره بعد وظلت وصيته بزواجها منه وكأنها (تركة ثقيلة) ص ١٣٢ ثم إن رايها لم يؤخذ في هذا الزواج فهي اذن (ليست اكثر من نموذج اخر لأمي المستسلمة) ص ١٣٩ واخيرا فهي ضحية لشعوره بعقدة الذنب ازاء استشهاد رفيقه مصطفى غريب الذي يصبح كابوساً يفسد ليلة الزفاف ويحول دون امتلاك حازم لعروسه ..

(.. انظري يا جميلة .. انهما يداي اللتان تندتا بدم مصطفى غريب ! .. قد يكون دمه ذاك هدر بغباء .. ولكنني كنت اشعر به على يديّ لفترة طويله . لم امد يدي إلى القصعة التي كانت تتوسطنا ثلاث مرات في اليوم إلا وتخيلت أصابعي ملطخة بدمه ! ..) ص ١٥٩ .

وهكذا يعود العروسان لينفرد كل منهما في غرفته وكأنهما غير متزوجين ! من قبل ، في تاريخنا الادبي ، كان الشاعر العربي قبل الاسلام يعود من غزواته فيقص ما قد فعل بالاعداء متخذاً من المراة وسيلة لبدء قصيدته التي يسرد فيها بطولته فلو ان هذه المراة حضرت لشهدت كيف صنع ولرأت فعل سيفه برقاب الاعداء ...

اما في العصر الحديث فشاء كتابنا لنسائهم أدواراً اقل من ذلك : فهن لسن مستمعاتٍ وحسب ، بل هنّ الموضع الذي يسقط عليه البطل فشلَه وندمه ... وربما تجردت المرأة رمزاً مقابلاً للفشل .. فحازم بعد عودته خائباً بما جرى في حرب حزيران التي مات فيها مصطفى غريب لاعناً المسببين والاسباب ، جعل اقترانه بعروسه فاشلاً .. فالرجولة الطعينة فيه لا تبرز إلا عبر رمز العقم والفشل الجسدي وذلك امر سُبق إليه الركابي من قصاصين اخرين : في العراق وفي البلاد العربية عقب حزيران بالذات .. ولم يكن الأمر بعيداً عن الجو الحزيراني : سبباً ونتيجه .

وهكذا عاد حازم للأرض يزرعها يائساً بعد انتسرح

من الجيش وليس له من الحرب إلا ذكرى مصطفى غريب الذي يهيمن عليه كالكابوس .. ورجولة يكبحها دم مصطفى وعيناه البريئتان اما حين يسمع باندلاع حرب تشرين فهويتحفز .. لعلها الفرصة التي سينتقم فيها لمصطفى ولرجولته معاً .. وحين تبشره (جميلة) تستيقظ فيه رجولته فيأخذها في العراء ملتحماً بجسدها بكل ما يملك من حرارة ويخوض جولته معها منتصراً :

(وكما يستيقظ النائم فجأة ، انتبهت إلى نفسي لأرى جميلة مستكينة بين ذراعي وهي تحدق في وجهي بعينين مثقلتين بالإنشداه والنشوة وكانت شمس تشرين تومض فيهما بشكل لا يصدق وعلى جسدها المندى بالعرق وعلى العشب الذي انسحق تحت ثقل جسدينا كانت الشمس تسطع ايضا ..... ولأول مرة اكتشفت بأن جميلة ليست مجرد جسد بارد تمتد بيني وبينه شمس حزيران القاسيه .... شعرت بجميلة رحماً يمور بالخصب والأمومة ! وصدمت بأن الحرب قد إندلعت هناك) ص ١٨١ — ١٨٢ .

اذا كانت رواية الركابي تريد الانضواء تحت ما يسميه ادوين موير (رواية الحقبة)(٤) التي تحيل كل شيء إلى خاص ، نسبي وتاريخي .. فإن العلاقة بالمراة ومدلولات العقم والعجز الجنسي او الخصب والأمومه ليست هي الطريق الأمثل لتلك الاحالة .. وهي إنما تعكس رؤية او منظوراً قد يصب في طريق معاكس .. لأنها تدلل على غياب الوعي الاجتماعي الذي احال المرأة كائناً ثانويا له وظيفة المشجب الذي تعلق عليه المهملات، وتسند إليه — أو تبرز من خلاله — السقطات . واحسب ان شيئاً من هذا الاعتقاد وامثاله كانت في خلفية الاسباب التي ادت إلى الهزيمة الحزيرانية ..

وعلى مستوى البناء الفني فتلك الرموز أصابها الابتذال لما فيها من آلية وتكرار وكم كان جميلاً لو أن القاص ركز على تباعد البطل وعروسه من منظار التركة الأبوية ووصاية التقاليد وموافقتها — اي العروس — بصمت ودون فاعليه .. إذن لاكتملت صفات بطل الركابي الذي ستكتمل له حساسيته الشعرية ولأنسجمت تذكراته الثرية بدءاً من عيون الشهيد المحدقة به وحتى وقع الخطوات المقتربة من غرفته .. بدل ان تكون العلاقة مع المرأة متوترة بفعل توتر عامل خارجي ، إن (جميلة) اصيبت بالحيف في الروايه فهي أنثى غامضة تابعة لم تجد على مستوى الحدث ما يليق بها كزوجة جندي يعي الحرب العادلة وفقدت بالتالي وجودها الروائي لا صوتها الذي يفتقده البطل فحسب .... وحين شاء لها القاص ان تتحدث فلم يأت ذلك إلا متأخراً : لقد كانت تتابع اخبار الجنود وهم في الجبهة لأنها — تقول لحازم بعد عودته — على أنه (لهؤلاء المقاتلين وجه واحد هو وجهك انت !!) ص ٢٢٠ ولعل ذلك وحده الحوار الجاد الذي زجت فيه جميلة في الصفحات الاخيرة من الرواية حين عاد (حازم) معتقداً من الحرب التي ظن أنها رد على هزيمة حزيران لكنها في منظور الانظمة التي واجهت تلك الحرب ليست اكثر من تحريك مؤقت محدود .. أما طاقات حازم ورفاقه فقد حوصرت في أماكن بعيدة ولم يسمح لهم بالمشاركة الحقيقية .. فكان وقف اطلاق النار وفقاً لأحلام الجندي الذي حسب النصر على الابواب وبهذه الصدمة والجراح عاد حازم لغرفته فكأن نوافذها قضبان سجن فابتدأ يومه الرتيب عبر صفحات الرواية التي ابتدت عند انتهاء الحدث فلم يكن بد من اتخاذ الاسترجاع وسيلة لاستحضار الماضي : سواء ذلك المتباعد منه أم القريب ، فغدا الموضوع البسيط في ماهيته ، شاهقاً في معمار بنائه الروائي وذلك ما يجعلني اجزم القول بأن للركابي مستقبلاً في فنه الجديد .. إنه ملأ — بشكل جذاب مؤثر — صفحات روايته بما احتشد في ذهن بطله من ماض : الاسرة والأرض ، النشأة والصبى ، الجندية والحب .. النصر والهزيمة .. كل ذلك بلغة اخاذة ترتفع حيناً حتى لتحس بها قصيدة منثورة وانك تستكثر على مواصفات (حازم) الروائية ان تجعله ينطق بما انطقه به الكاتب .. إذن فنحن ثانية مع محاذير الانفعال بالفكرة .. وفرض الوعي على البطل .. ولكن : هل لنا من بديل دون ذلك حين نسمع (حازم) في هذا المونولوج النفسي الشعري العذب الذي يجعلنا نتساءل عن حقيقة كونه فلاحاً متعلما اصبح جنديا فيما بعد ؟ (هل أقول بأنني اتصور الموت على شكل انسان او حيوان او شيء من هذا القبيل ؟ .. لا ابداً ! .. إذن فلأقل بأنني اتخيله — مجرد تخيل — على هيئة غمامة غامضة ذات اريج خدر تهبط بطريقة مالتنسج خيوطها الوهمية بشكل شرنقة تكتنف المحتضر ! .. وفي لحظة غامضة خارج الزمن — لحظة سرية — يتوحد الاثنان ببعضهما : المحتضر والغمامة ، عندها يكون الموت قد اعلن عن نفسه بقسوة مذهلة .) ص ١٢٢ ومثل ذلك الوعي الذي يفوق حدود وابعاد الشخصيه كثير في ثنايا الرواية فكراً ولغة .. والذي احسبه ان (الحالات الشعرية) تتلبس الكاتب فيهوم فوق ارض الموقعة التي تخيلها فيتناسى اشخاصها ويحتل مساحة الحدث بنفسه ... ودليل ذلك اننا نقرأ هنا وهناك حواراً عادياً إلى ابعد حدود النثرية والمباشرة من نوع .

(هدىء من روعك يا ابتاه ! سأتزوجها) ولا ادري إن كان بإمكان عرض سريع كهذا ان يتعرض لمشكلة (لغة الرواية) ومدى تطابقها او قربها من الشخوص لكن الذي اعرفه ان عبارة كتلك تصلح لقصة غربية مترجمة اكثر منها لبيئة زراعية محلية ! كما اننا قد نقرأ تداعيات واسترجاعات عادية ايضا تتناقض مع اللغة الشاعرية التي تطربنا في تذكرات اخرى : فهي قد تستطيل وتغدو سرداً عادياً لأيام اخرى لا اضافة فيها ، او تغدو شرحاً مباشراً لقضايا عامة بلغة صحافية جافة (لم تعد الحياة

كما كانت في الماضي ، يوم كان الملاك يجيئنا ويقرر تهجير الفلاحين ..) ص ١٦٤ او ان يقع السرد باللغة الشائعة في البيانات الحربية عند وصف المعركة (ص ٢٢٥ وما بعدها) فهي تبدو وكأن صاحبها ليس هو نفسه الذي قد يتفلسف احيانا فيقول (ان هناك في بقعة ما من الأرض نوحاً جديداً بعدّ الفلك !) ص ١٦٢ وهو يصف المطر الذي هطل بشدة .

إننا نتفاءل ــ أمام تذبذب لغة الرواية بين الشعر المحلق والمباشرة ــ بأن هذا العمل هو الأول للركابي في هذا المجال وربما استقرت لغته لاحقاً ولا نريد ان ينسينا ذلك كله توظيفه الجيد وربطه المحكم للأوصاف الظاهرية بالمعاني العميقة الكامنة وراءها مثل انفتاح بطن جميلة بالحمل وبين انبعاج سرتها وهي صغيرة تلهو مع حازم ص ٢٣ .. ومثل قول حازم (ان هذا الجنين الذي تلبس جسدك سيكمل الشوط الذي قطعناه نحن فهناك قمم اخرى لأكثر من ساقين بالتأكيد !!) ص ٢٣٤ .

كما ان رسم الشخصيات يدل على تخطيط واع بأهمية العمل الروائي مع إحتفاظنا بالملاحظات هنا وهناك ــ فمن الشخصيات ما يظل ماثلاً بعد انتهاء الروايه رغم اندورها قصير .. مثل (مصطفى غريب) رفيق حازم في الحرب ومثله الاعلى في الشهادة .. ومثل (زهرة) المعتوهة التي اعطاها بين سكان القرية مكاناً طبقياً متميزاً فهي رغم انها معتوهة تفعل ما كان على الاخرين ان يفعلوه بمواجهة الإقطاع إلا ان الكاتب لم يتوقف عندها كثيراً لأنه في طريقه إلى موضوعة الحرب التي مهد لها بالارض وحاول ــ بسرعة ــ ان يتعرض لمشكلاتها بين النظام الاقطاعي البائد والعدالة الاشتراكية المرجوة .. إن زهرة تقابل القرية كلها او تمثلها (ص٦٦) لكنها اختفت في العالم الجديد الذي انتقل اليه حازم مع أسرته وكان بالمستطاع أن تمتد حياتها لما بعد الحرب لتكون شاهدة حادة على ما وقع .. وهكذا ضاع مع زهرة المعتوهة زخم روائي كبير .

ولقد وجدت مسائل اخرى لم تحظ باهتمام الكاتب او انه لخصها باقتضاب في احسن الاحوال كما حصل عند حديثه عن دراسة حازم في المدرسة (ص ٣٠) إذ لم نقرأ سوى سطور معدودة ... بينما استفاض في احداث اخرى بدافع الاسهاب ليس إلا كما في صورة الفولكلورية التي حشد بعضها دون دلالة كبيرة وكذلك في استذكاره لفصول الرعي الأربعة وحالة الرعاة فيها وكأنه يريد ان يؤكد انتماء روايته لبيئة الريف عبر هذه المشاهد الوصفية الخارجية بينما فقدت الرواية ذلك الانتماء لانها اساساً لاتدور في مكان محدد منه ــ أي الريف ــ وبذلك انتزعها الكاتب من ارضها ولم ينفد بعد ذلك ما قد حشده من أوصاف ومعلومات وعلاقات ــ حتى ــ في تأكيد انحدار بطلها . ويمكن ان نستنتج استنتاجاً قد يفاجيء نوايا الكاتب الذي غرس بطله في الريف والصقه ببسطاء الناس فنقول إن ديكور الاحداث يتجرد احيانا ويحلق معانقاً ــ بمهارة ــ رؤى الطبيعة بتقلباتها فيمتزج الحلم بالواقع مما يعطي هذا الديكور صفة الشاعرية وهنا تنحلّ عقدة لسان البطل فيأخذنا إلى ذكرياته بعذوبة وسلاسة وهكذا كلما احتاج البطل إلى استذكار شيء ما من واقعه نجده يتخذ من (حرفيات) الشعر .. ومزج الحسيّ بالخيالي .. الواقعي بالحلمي ،وسيلة للتعبير: (كنت ارى نفسي تحت عتمة الادغال الزرقاء المدلهمة، والشمس لا تستطيع النفاذ إلى الأرض المعشبة العامرة بالهوام والحشرات الهشة الدقيقة التي تولد وتكبر وتتزاوج وتموت خلال اليوم الواحد . متربا مثقلا بالغبار كأبن عرس ، اتقدم عبر التلال وثوبي ملطخ بالأتربة ونسيج العنكبوت ، والأوراق الجافة ملتصقة بشعري الملبد وانا اتوغل في جوف الأكواخ المهجورة والجرذان والصراصر والجنادب الخضراء الممتلئة بعصارة العشب تتقافز امامي لتختفي بقايا القش والعشب اليابس ، اصحو لأرى نفسي مقذوفاً خلف كوة مفتوحة على الخلاء . اشم الهواء الطري او اتشمم الروائح العطنة المبثوثة في الأماكن القديمة المهجورة ...) ص ١١٦ ترى هل هذه عصارة ذاكرة الجندي عن طفولته ؟ أم انها حاسة شاعر تلتقط حتى العادي والبسيط لتمنحه حضورا ذهنياً وتجسيداً حياً من بعد ؟ .

ان الوعي الشعري والمعالجة الشعرية يحضران وراثة عن ممارسة الركابي الشعرية السابقة على تجربته في الرواية ، ونحن لا نستحضر ذلك إلاّ لتمثل مدى الإرهاف الذي اصطبغت به الرواية . ولم يتعب الركابي طول روايته بل ظل نفسه الشعري متصلا .. مستفيداً من غنى الشخصية ذاتها : الجرح والعزلة والالم .. النوافذ والعالم الخارجي ..الماضي والحاضر والمستقبل .. كل ذلك يحضر في برهة واحدة لم يستطع البطل ــ وربما الكاتب نفسه ــ التحكم في اندفاعتها فراحت تتداخل وتتصارع وتسحب هذا الصراع على كل ما حولها .. متوغلة في المكان والزمان .. إلى الماضي وعبر نوافذ الغرفة .. والنهاية ؟ (وسمع حفيف قدميها على الدرجات العليا للسلم .. لحظات .. وسطع مستطيل النافذة الرابعة ، وكان حازم قد رفع بوجهه متطلعاً للأعلى ، نحو سقف غرفته .. وكانت النوافذ الأربع تسطع بإصرار في جوف الليل الهادىء) هكذا تنتهي الروايه . بعبارات لا يمكن ان تقرأ كما يقرأ النثر البارد

أو السود العادي .. إنها نهاية شعرية تصلح لقصيدة فعلا .. فكل كلمة فيها تحدد خطوة في مسار المستقبل .. إن حفيف قدمي المراة ، والوجه المرفوع للسقف ـ الاعلى ـ ، والضوء الساطع ـ بعناد ـ في أعماق الليل .. كل ذلك عناصر تحيل رمزيا الى نهاية شاعرية حقيقية ... إنها تحسم الصراع والانتظار لصالح المستقبل .. فالجنين الذي تحمله المراة هو (حازم) اخر يولد من حيث ينتهي الأول بعد ان بترت ساقيه الحروب الغادرة .. والضوء الساطع الاتي من الخارج .. من العالم المحيط بالغرفة يغمر الليل ويتغلب على ظلامه ... وتلك أمثل نهاية يتيحها المجرى الروائي للحدث .. إنها نهاية روائية يحكمها الممكن لا المتوقع .. بعبارة اخرى فإن اطار معالجة (الحقبة) التي اراد الركابي سبر أغوارها ، لا يسمح باندلاع حرب ثالثة ـ حاسمة ـ على صفحات الرواية .. إنها عند ذلك تخرج عن خيط سيرها المتارجح بين النزعة التسجيلية ـ الشهادة على حربين معاصرتين ـ ، وبين النزعة التخيلية التي تتيح اصطناع نهاية من لدن الروائي ووفق نواياه وطموحه أي ليس احتكاماً لما هو كائن .

ويظل (الأمل) الذي جعله الروائي (قراراً) لروايته ، قاصراً عن انتشال البطل من حزنه ، والرواية من سوداويتها .. فما تناثر من خسائر على صفحاتها يحتاج إلى اكثر من لمسات الكاتب الشاعرية (ضوء يسطع وأقدام تحف ...) ولعلنا ننصف الركابي حين نعتبر عملههذا قريباً من الحد الأعلى المتاح في معالجة قضية راهنة كالاحتلال الصهيوني وتنويعاتها الاخرى .. وهو في هذا المجال قدّم شيئاً جديداً على مستوى معالجة هذه القضية قياساً بأعمال زملائه الذين سبقوه .. ولعل روايته ـ إذا وجدت يداً قديرة في السينما او المسرح ـ ستضيء في ذاكرة متلقيها (جميعا لا القراء فحسب) رؤى ثرية عن الحرب العادلة .. والانسان المكافح .. والإصرار البطولي ..(٥)

هوامش :

(١) مثل ذلك ، ما حاول الزميل فوزي كريم ان يوءكده ـ وهو يعرض لرواية الركابي (نافذة بسمة الحلم) في افاق عربية ـ العدد ٩ ـ ١٩٧٨ .

(٢) رغم ان محاولات كتابنا لا ترقى ـ لظروف وعوامل كثيرة ـ الى مستوى ما قدمته الاداب العالمية .... فان الطموح يدفعنا لذكر اسماء جمعت بين اكثر من فن كاليوت باسترناك وسارتر وكوكتو واخرين ...

(٣) السقوط أو الانحراف الاخلاقي = الخيانة أو السقوط السياسي ، هذه المعادلة حاضرة مع تنويعاتها (العجز أو العقم) ووجهها المعكوس ايضا ـ في معالجات العديد من الروائيين والقصاصين العرب ربما بفعل الموروث المخزون في اللاوعي ، وربما بفعل التاثر بالادب الغربي الذي شاعت فيه مثل هذه التفسيرات المستندة لفهم فرويدي في الاساس كتفسيرهم لرواية لورنس (عشيق الليدي شاترلي) .

(٤) ادوين موير ـ بناء الرواية ـ ص ١١٤ ـ ترجمة ابراهيم الصيرفي . ويفرق (موير) بين رواية الحقبة والرواية التسجيلية بان الاولىاكثر تواضعا واقل شمولا ، وايضا نجدها اكثر مباشرة ونفعية ، كما ينتقد تفاصيل الحقبة التي تلتزم بوثائقيتها التاريخية الى حد بعيد .

(٥) نافذة بسمة الحلم ـ رواية ـ عبدالحق الركابي ـ منشورات وزارة الاعلام العراقية ـ سلسلة القصة والمسرحية ـ٦٩ـ١٩٧٧

أغاني السندباد

■ مسلم الجابري

«يقترب البياتي من اودن Auden في حبه للترحال ، لذلك نرى نماذجه في رحيل دائم ، الرحيل الذي هو صورة الصراع بين الحاضر والماضي، والذي من نتاجه الحنين الى العودة ، ان هذه الطبيعة لا يختص بها الانسان وحده بل هي موجودة في الطيور ايضا وهي التي تفجر اشواق البياتي الى الانطلاق والحرية لذلك هو لا ينسى العصافير والطيور لا سيما العائدة منها» .

هذه احدى الخصائص التي شخصها المترجم الذي كتب مقدمة طويلة صدر بها المختارات بروح نقدية وقدرة على التشخيص والمام واسع ليس بالحركة الشعرية وتطورها في الوطن العربي فحسب بل وبالآراء والافكار النقدية التي تصدت لتلك الحركة وعملت على بلورة مساراتها وقيمها الحديثة .

فقد عرض لاراء احسان عباس ، ومارون عبود ، وفؤاد رفقه وتصدى لمناقشة رأي لانسي الحاج حول الشعارية والمباشرة واشار الى بداية الشعر الحر والخروج عن الاوزان لخليلية والنزاع حولها .

اما الخصيصة الثانية في شعر البياتي فقد قال عنها «لما ظهر ديوان البياتي الثالث» المجد للاطفال والزيتون كتب احد النقاد العرب المتطرفين والذين يختلف معهم البياتي من جهات عديدة : «في هذا الاسبوع سافرت الى مدن كثيرة في العراق وفلسطين ، ومرسيليا ، وشيكاغو ، وطهران ، والصين وسوريا ومراكش ، والجزائر ، وكم كنت ارغب بالسفر الى وارشو وقد حصل ذلك على الاجنحة الشعرية لعبد الوهاب البياتي ، لان حب الحرية والانطلاق منحته نظرة شمولية ، وهو بثقافته العالمية واستيعابه للاحداث والتحولات السياسية في العالم ، كانت رؤيته الشعرية اكثر شمولا واقوى تصورا .

وهذا ما اعطى شعر البياتي صفة الشمول التي تتخطى حدود المكان والزمان .

البياتي والمدرسة التصويرية

عندما اصدر البياتي مجموعته الثانية كتب الدكتور احسان عباس كتابا سماه : البياتي والشعر العراقي الحديث .

وكان يقارن بين شعر البياتي واعمال التصويريين الذين كانت مدرستهم تتبع منهجا خاصا في تجريد الكلمات التي اخذت موقعا معينا في الحركة الرومانسية ، فكلمة (قمر) في القصيدة الرومانسية تبعث في النفس الوحدة والحزن الهادىء ، اما التصويريون فقد حاولوا تجريد هذه الكلمات من كل ما علق بها من معان «ثانوية» اخرى ، ومحاولة رسمها رسما دقيقا دون تلك الاحاسيس التي تبعثها او توحي بها .

اما البياتي فيختلف عن التصويريين في كونه يمنح الكلمات الميتة في اللغة العربية حياة جديدة ويحملها معاني معينة بحيث لو جمعت بعضها الى بعض لاعطتك الصورة المطلوبة ، ورغم كون هذه المسألة تلتقي مع التصويريين في الشكل الا انها تختلف في الهدف وقد نجد هذا واضحا عندما نقارن قصيدة البياتي : (سوق القرية) مع قصيدة

«القرية المكسيكية» واذا بحثنا عن نقاط الالتقاء مرة اخرى بين التصويريين والبياتي فسنجده في التكرار الذي يكثر في شعر البياتي وهو احد خصائص المدرسة المذكورة .

البياتي واليوت

ان الصلة بين البياتي واليوت صلة وثيقة ، سواء تمت هذه الصلة بينهما مباشرة ، او عن طريق المدرسة التصويرية التي تأثر كلاهما بها ، اننا نجد تأثير اليوت واضحا عند البياتي من حيث استعمال الاسطورة او الاستفادة من خلفيات الشاعر الثقافية : من اخبار الجرائد حتى اساطير الف ليلة وليلة الى الحكمة الانجيلية وشعر شيلي والمتنبي لقد استفاد البياتي من ذلك كله ، بقطع النظر عن مدى نجاح هذه الاستفادة فنيا والحذق في استعمالها ، كذلك كان اليوت يستفيد ويقتبس من الانجيل ويستفيد من الشعراء القدامى مثل دانتي وغيره. ويفترق البياتي عن اليوت في نقطة مهمة هي كون البياتي يؤمن بالتقدم وينتظر الفجر ، ذلك الفجر الذي ينتظره اليوت بفير الحماس الذي ينتظر به البياتي انه يتحدث عن الفقر والمعاناة والعبودية ويخفق قلبه في تلك الاكواخ المنتشرة في قلب آسيا وافريقيا .

وكما يختلف البياتي في نظرته للحياة عن اليوت ، يختلفان مرة اخرى في المعتقد ، والنظرة الى الذنب هو عند البياتي لا يتعدى كونه تقصير الفرد او تفريطه بحق المجتمع ، واكبر جريمة عنده هو بيع الضمير .

ان خصائص شعر البياتي التي تحدث عنها كثير من النقاد وخصها الدكتور احسان عباس بحديث طويل ، اخذت تتسع وتتعمق في كتاباته التالية ، وكان ذلك واضحا في ملائكة وشياطين و اباريق مهشمة ، ان النضج والتميز كان طابع شعر البياتي وطريق اكتمالاته(١) وكان كتاب د . احسان عباس قد كتب عن البياتي وهو في سن ٢٨ حيث ارهصت اعماله بالمخائل الشعرية الاصيلة ، ولكنها لم تخل من بصمات الآخرين ، .»

لقد جاءت هذه الاشارات النقدية ضمن مقدمة المترجم ملحقة بترجمة موجزة عن حياة الشاعر منذ ولادته في بغداد ، ودراسته ونضالاته السياسية ، وارائه في الالتزام وعلاقاته مع الشعراء كما وضع ثبتا بمؤلفات الشاعر واعماله الشعرية .

وقبل ان ينهي مقدمته اشار الى ملاحظات منها : ما يتعلق بطبيعة الترجمة والصعوبة المتأتية من اكتناز قصيدة البياتي بالابعاد الثقافية والرمزية ، مما يجعل الترجمة صعبة واحيانا متعذرة حيث ان فهم بعض القصائد ليس صعبا لقارئيه بالفارسية بل انها تستعصي احيانا حتى على قرائه العرب .

اما الملاحظة الثانية : فهي تتحدث عن الاتهام الذي يوجهه مناصرو فكرة (الفن للفن) من ان قصائد البياتي قصائد شعارية ومباشرة ، قال المترجم : «يجب ان لا ننسى ان روح البياتي الاصيل على حد قول الشاعر الفارسي ــ يتجلى من خلال شعاراته ووضوحه ، ولعل القصائد في لغتها العربية تبدو اقل مباشرة وشعارية ، وتجاوزا لذلك كله ، فأي عيب في الشعار اذا اكتسب ايحاء شعريا واننا لنجد اعمالا عالمية شهيرة لا تخلو من شعارات» .

ثم اشار الى راي بعض النقاد العرب الذين اعتبروا هذه الخصيصة في شعر البياتي نابعة من ايمانه وقوة عاطفته ازاء قضايا الانسان .

ثم اشار الى منهجه في الاختيار قائلا «الملاحظة الاخيرة» ان القارىء اذا امعن النظر في المقدمة والمختارات فسيرى اقرب صورة الى الشاعر هي صورة السندباد في حالة الرحيل .

ولعله من هنا سمى المجموعة المختارة : اغاني السندباد ، وجمع فيها اكثر من خمسين قصيدة من المجموعات التالية .

١ ــ اباريق مهشمة
٢ ــ المجد للاطفال والزيتون
٣ ــ سفر الفقر والثورة
٤ ــ الذي يأتي ولا يأتي
٥ ــ الموت في الحياة

وقد وضع في آخر المجموعة شرحا وافيا للرموز والاسماء الواردة في القصائد ، باذلا جهدا رائعا لاخراج المجموعة اخراجا قادرا على تقديم البياتي الى قراء الفارسية، والجيل الادبي المعاصر الذي يتطلع الى ابداعات شعراء العالم العربي وكتابه بشوق وأمل ، وكما اشار المترجم الى الجهد المبذول في ترجمة القصائد التي تتسم ــ كما يقول ــ بالغموض ، احب ان اشير الى ان هذا الجهد الذي لمسناه في الترجمة سوف يكون احدى الخطوات الجريئة التي توسع رقعة شعرنا العربي وتمنحه بعدا جديدا وهذه الخطوة وحدها تستحق الاهتمام والتقدير .

(١) كانت الدواوين التي اشار اليها المترجم هي آخر عهده بكتابات البياتي ، وقد اشار الى أن لم يطلع على المجموعات العديدة للشاعر التي صدرت اخيرا ، وذلك واضح ، حيث لم يذكر سوى الاعمال الشعرية الصادرة قبل عام ١٩٦٨ .

الاختيارات

الخروج الى ضجيج العاصمة ، بمعنى ضجيج المدينة الكبرى ، مزاج ينتاب بعض فناني المحافظات ، أحيانا .. لا لانهم يجدون في التعبير عن هموم الوطن طاقة للتفاعل مع المشاهد (المتلقي) الاكثر تحسسا للاعمال الابداعية ، والاحتكام الى الوسط الاكثر تعبيرا عن الاعلام اليومي ، في اللقاءات المباشرة او عبر وسائل النشر والاتصال ، بل .. احيانا .. تصدر الحركة عن رغبة في تحدي الذات ..

في تجارب بعض البلدان الاشتراكية ، وبالذات الاتحاد السوفيتي ، كان بعض الادباء والفنانين يعتقدون ، عند نجاحهم في موطنهم الاول (مسقط رأسهم : الريف اوالمدن البعيدة) ، أصبحوا مؤهلين للذهاب والعيش في العاصمة .. وحين حل بعضهم في موسكو لم ينتجوا شيئا .. فعادوا الى الريف او الجمهوريات البعيدة لانهم، هناك فقط، وجدوا أنفسهم وخصوصيات تجاربهم وناسهم الذين استطاعوا التعبير عنهم بصدق ..

وفي قطرنا تكمن معادلة التفاعل بين العاصمة والمحافظات في القدرة على توزيع الكفاءات بشكل عادل ، وبالتالي ، في توزيع مصادر الاغتناء الثقافي والاعلامي والفني ، بحيث لا يحتاج ابن المحافظة الى التحسر على مشاهدة معرض نوعي متقدم حين يوفر له التخطيط السليم في نقل الحصائل الثقافية والفنية ، مايحتاج من مصادر اغناء واطلاع ..

ان نقل المعارض الفنية ، والمحفزات ، والمكملات الثقافية : اللقاءات ، المحاضرات .. الخ ، الى بقاع الوطن ، من مراكز الى الريف ، ـ مثلا ـ تدخل ضمن الاختيارات المدروسة .. لا على اساس ان نمط الانتاج في العاصمة يختلف عن انتاج المحافظات بالنوع ، فحسب ، بل وفي الكم .. لان معدلات التوفر على الفن ، في الوسط البعيد عن العاصمة ، هو ـ في الدول ذات التجربة الجديدة غير المكتملة بعد ـ صعوبة لا تخلو من معاناة .

من هنا تأتي « الهجرة » المؤقتة ، أو الدائمة ، من المحافظات الى مركز القطر (العاصمة) لتبديد تلك الهواجس وتحقيق الصبوات ، وبالذات ما يتعلق منها بالذات الفردية في مواجهة الذات العامة ، أو في محاولة للاندماج بها ولكن ضمن شروط الحفاظ على خصوصية الشخصية وتفرد تجربتها .

ان بعض فناني المحافظات يلجأون الى التحرك الرباعي او الخماسي (أو شبه الجماعي) كجزء من الشعور بالامان ، ويكون تلك « الجماعية » تعطيهم بعض الحماية ـ النفسية (على الاقل) ، ليواجهوا جمهور العاصمة او اعلامها او نقادها ، بجدار أسمك من « الدرع » الشخصي (الفردي) ، الذي يتسربل به فنان واحد يأتي بعدته وعتاده ، وبكل زاد تجربته ويقدمه (او يعرضه) في بغداد .. ضمن وسائل تأثير فردية ضعيفة ووسائل تحرك محدودة ـ على مستوى التحضير والاصدارات الدعائية (مواد الدعاية) المرافقة للمعرض ..

ومع ذلك فاننا نستقبل دوما فنانين من المحافظات ضمن اقتحاماتهم الفردية .. وتستضيفهم قاعات العرض اسبوعا او اكثر او اقل ، بقليل .. حتى ولو كانت الاعمال المعروضة ليست جديدة كليا ، لا في النوع ولا في العرض .

انها بعض اختيارات .. وهي بالتالي مواجهة علنية لا تخلو من مغامرة التحدي وتجاوز أسوار « العاصمة » (كما هو شائع .. او معتقد) .

عدد من فناني البصرة وكربلاء والنجف لجأوا الى هذه التجربة .. ثم تقلص عددهم وتقلصت اعمالهم ، ليس بسبب النزعة اللاجمالية ، حسب ، التي « توحد » مجيئهم ، دون أن يمتلكوا نهجا موحدا ، او توجها موحدا ، او تنظيرا موحدا ـ كما هو مفهوم الجماعات في أوربا ـ .. بل وأيضا بسبب عدم تمكنهم من الاستمرار في الانتاج ضمن الصبوات الجماعية حتى داخل مدنهم.. وبالتالي امتصاص العاصمة لعدد منهم ، بشكل أو بآخر .. اما عبر المعارض الكبرى العامة (معرض الثورة ، معرض الحزب ... الخ) او عبر الانتقال ـ وظيفيا ـ الى دوائر بغداد ..

وهذا ما جعل فن المدن الاخرى ، لايمتاز بشخصية تلك المدن (وأرجو الا تعتبر هذه الاشارة دعوة الى الاقليمية ، بقدر ماهي اشارة لتاصيل السمات الوطنية ـ المكتسبة من البيئة والطبيعة والنمط السيكو ـ ثقافي ، السائد في هذه المنطقة او تلك ..)

البصرة لها خصائصها البيئية ـ الثقافية ـ الحضارية ، كمدينة (ميناء) .. والموصل لها خصائصها المختلفة في كثير من الامور عن بغداد والبصرة .. واذا كان فنانو البصرة والموصل وبغداد ـ كمثال ـ لم يستطيعوا ان يقدموا نتاجا ذا سمات متسقة ومتشابكة مع السمات العامة للوطن ، ولكنها محتفظة بخصوصيتها البيئية ، كما استطاع الفنان الفطري صانع الازر أو سلال الخوص أو الحصران .. الخ ، من أن يعمق خصائصه ويتاصل معها في النتاج الذي يقدمه (في الصناعات والحرف الشعبية) .. فان الفنان التشكيلي في مثل هذه المحافظات لم يمنحنا ما يعمق أصالته عبر شروط ومواصفات بيئته ، كما اعطانا الشعر ـ مثلا ـ (السياب على وجه التحديد .. وتاثير القرية (جيكور) والشط والنخيل والطبيعة عليه . .) .

بل وجدنا ، على العكس تماما ، أن فنانا مثل محمد راضي كان مهموما بالشناشيل والازقة ، قد لجا الى التجريد والقيم التشكيلية واللونية المتداولة في كل مكان (ليس العراق وحده) !

في حين نلمس في بلدان صديقة واشتراكية .. ما يميز فن هذا الفنان أو ذاك ليست السمات المشتركة في الخط والكتلة واللون والفضاء والمساحات .. الخ ، بل في الخصائص ـ الخاصة جدا ـ في الملامح والموضوعات والشخوص والتكوينات ، وحتى الالوان .. التي تميز منطقته عن سواها في ذات الوطن الواحد.. لذا فان هذا الفنان يعمل سماته الوطنية والقومية عبر فنه ولا يسقط في شباك الكوزموبولوتية ، والتعميمات العالمية ..

من هنا نجد ان الفن الهندي يحتفظ بخصائصه الواضحة، كذلك الفن المكسيكي (بخاصة) والاميركي اللاتيني بعامة ، كذلك الفن الافريقي ، والياباني .. الخ .

ان البحث عن الجدوى في النتاج الابداعي ، يكمن في البحث عن الخصائص الوطنية ـ القومية التي تميز فنا عربيا ذا ملامح

محلية يشبع بالفكر الانساني .. والتقنية العالمية ..

والا ما قيمة العمل الذي يفتقد الى هويته القومية ؟

هنا الاختيارات تكون صعبة وامتحانية ليس لجهد الفنان وحده ، بل لمقاصده أيضا .

امامنا – كحالة – المعرض الشخصي الرابع للنحت للفنان هشام محمد أمين السيدان ، الذي استمد في مداخلات تقنية مختلفة المواد والاشكال مواد البيئة الاسلامية – التراثية ، والبيئة الموصلية ، مع اختلاطات من التجريد والفن لشعبي « بوب آرت » ولكن بمقدار ..

ان معروضات هشام الثمانية عشرة .. التي احتوتها قاعة جواد سليم في المتحف الوطني للفن الحديث ، وبغض النظر عن تاويلات عناوينها ، تصب في سياق البحث ، عن معادل موضوعي ، عن بديل ينتمي الى التراثو العصر معا ..

احيانا نلحظ تاثير النحت الفطري الافريقي ، واحيانا نجد نسخا شبيهة بالصناعات الشعبية (الفخاريات خاصة) وهو لا يبتعد عن موضوعات الساعة فيلجا الى الاستعارة الادبية – بالعنوان – والموضوع معا ، كما في « علامة على الطريق مع وجه فدائي » او « اجواء موصلية » أو « هلال العيد » و « بسطة في سوق الهرج » .. الخ .

ان الافادة من مواد الطبيعة : الحديد ، النحاس ، الخشب ، الحصى ، المرمر ، والقطع الجاهزة : الانابيب ، مطارق الابواب القديمة ، الحنفيات .. الخ ، تجعل العمل النحتي ينتمي – من الخارج – (ظاهريا) الى بيئة ، لكن المهم ليس استعارة المواد ووضعها على السطح ، بل تمثلها والتعبير عن جوهرها وعلاقتها مع البيئة والمحيط والانسان .

صحيح ان هشام محمد امين حاول ان يقدم لنا كل مهاراته – حتى لو كانت تتضارب كشخصية اسلوبية من قطعة الى اخرى – لكنه حاول في ذات الوقت ان يؤكد على فرديته في محاولة ثانية خلال مدة متقاربة (لقد عرض في قاعة المتحف العراقي مع محمد غني ومجموعة آثار مكتشفة حديثا ، العديد من اعماله المعروضة هنا ، ضمن المعرض الاول للاثار) ..

وضمن اختياراته الحالية ، لم يقدم اضافة على اختياراته السابقة ، لكنه قدم الحاحا جديدا على تاكيد الذات دون ان تكون « فعالية » الهجرة بالاعمال من المحافظة الى العاصمة ذات قيمة مؤثرة على مجموع الحركة التشكيلية او الفعل اليومي ، انتاجيا ، وحتى اعلاميا .

ان مردودات فعالية كهذه لا تضيف الا تعبا جديدا الى مجهودات الفنان وضياع وقته .

كذلك .. ثمة ملء للفراغ ، لا نحبذ ان تلجا اليه قاعة كقاعة « الرواق » .. في معرض « مختارات » بعضها تقدم بها الفنان بحافز البيع ،والاخر بحافز اعادة العرض ..

ومثل هذه الاختيارات هي – كناتج وكحصيلة – تدلل على غياب عنصر التخطيط والبرمجة في أعمال معرض « الرواق » (أو قاعة الرواق) .. فهي ، خلافا لوعود ما قبل الافتتاح ، لمتقدم معارض نوعية متميزة ، ولا استضافت فنانين عالميين بمستوى فعاليات « الكالريهات » العالمية ، ولا حتى « كاليريهات » بيروت ماقبل الحرب . عدا معروضات الجناح العراقي في معرض السنتين العربي الثاني .. الذي تميز بوحدة موضوع وقوة تقنية وتنوع كفاءات ، مع الحفاظ على مستوى متقدم من الاداء والتعبير. لمجمل اللوحات . ويرجع هذا الارباك – في تقديري – الى عدم تكامل شخصية « الرواق » كقاعة عرض ، ان في نظامها او في علاقاتها او في وضعها المالي وارتباطها بدائرة الفنون التشكيلية (التي هي بالاساس مفككة وضعيفة) .

صحيح ان بعض معروضات قاعة الرواق متقدمة فكريا وتقنيا كاعمال صالح الجميعي ومحمد فهد الدين – بخاصة – .. ولكن يبقى مبدأ « الاختيارات » – هنا – غير دقيق ومضطرب ..

ومع كل مايحظى به الفنان عندنا من دعم واضاءة كاملة – على مستوى الفرد – وفرص لا للعرض الشخصي ، حسب ، بل والمشاركة في عروض الخارج ، الا انهم يزدادون تشديدا على فرديتهم .

في حين وجدت (كتجربة نادرة وقاسية معا) أن الاعمال الفنية الكبرى المعروضة كجداريات في « مترو بيونغ يانغ » في جمهورية كوريا الديمقراطية ، أو كجداريات في الشوارع العامة وفي واجهة المباني الكبرى ، او كنصب ضخمة وتماثيل .. لا تحتوي حتى على اسم الفنان وتوقيعه .. ولقد سالت الجهات الفنية المعنية هناك فاكدوا بانها (أي الاعمال الفنية) ليست من صنع فرد واحد بل تساهم فيها مجموعة كبيرة من الفنانين ..

ومع ان الواقع العملي يفضح هذا الادعاء ، ويصطدم معه، اذ كيف يمكن لعشرين فنانا ان يتوفروا على رسم لوحة واحدة وباسلوب موحد وتعبيرية واحدة وبالوان وتدرجات لايمكن الا لرسام واحد ان يقوم بها لانها تمثله في كل جزيئات اللوحة وخصوصيتها الادائية والتعبيرية .

وحين سالت عن نصب « متحف الثورة » الذي انشيء من ٢٢٨تمثالا على أربعة جوانب من مقطعين ترمزان الى الثورة المناهضة للغزو الياباني ، والى المنجزات .. وعلى مرتفع – كقاعدة مرمرية – ووسط واجهة النصب استقر تمثال الزعيم الكوري كيم ايل سونغ .. بارتفاع ٢٠ مترا وزنة ٧٠ طنا ، ومع ذلك حين سالنا عن صانع هذا النصب الكبير لم نحظ باجابه : اذ لم يذكر لا اسمه ولا اسم المعماري الذي صمم القاعدة وحين تسالهم يجيبون بان القائد هو الذي اوصى شخصيا ، أو (بالنسبة للاوبرا – مثلا – كتب شخصيا ..) ، في حين ان بناء نصب كامل ، او تقديم اوبرا ممتازة لا تعتمد – مثل هذه الاعمال – على الفكرة وحدها ، بل على التقنيين من الفنانين ، ان جدارية كبيرة او ديكورات متعددة في أوبرا، او نصب ضخم يشرف على تلة تطل على العاصمة .. ذلك لا يمكن ان يكون « دون اسماء ! »

هنا – نقيض كامل – وفي طرف زاوية مقدارها ١٨٠° درجة لتلك الاتجاهات التي تكرس الفردية وتشدد على طابعها الانعزالي ..

ان « الجماعية » (الظاهرية) النافية تماما لدور الفرد ضمن الجماعة ، أو ضمن التوجه العام ، والقبول بمحو الاسماء والجهود امام الزائر الاجنبي (الصديق في العادة) حتى ولو كانت استجابة طوعية للقائد ، وانغمارا كاملا بظاهرة الطاعة الجماعية الصامتة التي تؤكد على تاريخ الزعيم وافكاره وحدها ، لهي تجربة تحمل خصوصيتها ضمن ظرفية وتاريخ ذلك البلد ..

وان اي فنان عراقي – حتى لو كان في البدايات الاولى ومن الدرجة العاشرة – سوف يتقاتل اذا اسقطت اسمه سهوا من دليل معرض او نشاط .. في حين اننا لم نتعرف على « تههاتك » و «لي شانغ» و «جي وونغ سا» و «باك آن هو» و «كيمجو هانغ» وهم من « مشاهير » الفنانين الكوريين ولم نرهم شخصيا، وحتى تواقيع اسمائهم على اللوحات الكبيرة المعروضة في معرض الثورة لمناسبة الذكرى الثلاثين ، لم تكن موجودة .. لقد توقفنا امام لوحات باهرة وسالنا عن اصحابها فذكرت بعض تلك الاسماء .. كانوا يكتفون ، في بعض الاحيان بوضع اسم اللوحة واسم الفنان على ورقة صغيرة خارجية .. اما اللوحة فهي خالية تماما من التوقيع .. وبعض اللوحات يكتفي الرسام في ان يضع تاريخ انجازها بدلا من التوقيع .. (يكفي انهم معروفون ومشهورون داخليا ! اي ان سكان العاصمة يعرفونهم ! ..)

واعتقد اننا حين نصل الى هذه الدرجة العالية من نكران الذات والاندماج بالجماعية والطاعة والولاء التام حد ان نلغي اسماءنا الشخصية والقابنا وامجادنا من اجل تكريس اسم الدولة او الحزب

او القائد .. نحتاج الى اجيال من المران على العمل الجماعي والغاء دور الفرد في العمل الابداعي .. وهذا ، في تقديري ، يتنافى مع طبيعة المجتمع العربي .. الذي يمجد جهدالانسان الفرد ، ويمجد جهده مع الجماعة معا دون الغاء لدوره وبادرته وطليعيته ..

ان هذا الاختيار الصعب الذي وضع الفنانون الكوريون الشماليون انفسهم به طوعيا ، ليشكل بحد ذاته وجها من وجوه تلك التجربة الصعبة القاسية ، التي مر بها الشعب الكوري في مجابهة الاستعمار والاحتلال الياباني ، ثم العدوان الامريكي في الحرب الكورية الشهيرة .. التي لم تبق على شيء فوق الارض دون ان تدمره او تحرقه ..

ومع ذلك فالفنان هناك يساهم في اعادة بناء المدن ، بل ويبنى مدنا جديدة بكاملها ، دون ان يرتفع صوته حتى برغبة متواضعة لذكر اسمه على اعماله ..

وهذا يدلل على ان الولاء في الاختيارات يجب أن تحكمه علاقة وثيقة وصادقة بين الفنان والدولة ، دون أن يكون للفنان ولاءات مختلفة ومتضاربة أحيانا ، مما يجعل اختياراته مهزوزة ومرتبكة .. وتتحول كل مساعيه لتاكيد فرديته وتسليط أكبر كمية من حزم الضوء على نفسه وأعماله حتى لو كانت غير مؤهلة لذلك .. وبذلك تدخل هذه الحالة ضمن الحالات المرضية الموروثة عن المجتمعات الاستهلاكية والعهود الجائرة التي لا توفر فرص التقدم والعمل والابداع امام الجميع ، وامراض المجتمعات غير المستقرة والتي تتخبط في مسارات مختلفة كي تمسك عبر التجربة (الخطا والصواب) بطرف الخيط الموصل الى نسيج التجربة الخاصة والاختيارات ذات الولاء الواحد .

محمد الجزائري

المسرح والحملة الوطنية الشاملة لمحو الامية

علي مزاحم عباس

(١)

قبل صدور قانون « الحملة الوطنية الشاملة لمحو الامية الالزامي » في ٢٢ مايس ١٩٧٨ ، اخذ الوسط المسرحي يبحث عن كيفية توظيف المسرح لخدمة الحملة التي ينتظر ان تطلق اشارة البدء بها في نهاية العام الحالي .

كانت المؤسسة العامة للتثقيف والارشاد الفلاحي التابعة لوزارة الزراعة والاصلاح الزراعي أول من بادر الى التاكيد على رؤساء فرقها المسرحية الذي اجتمعوا في اوائل حزيران ، لتدارس خطة الموسم ، بضرورة المشاركة النشيطة في شرح ابعاد الحملة للفلاحين وتحضير نصوص مكرسة لهذه القضية الجليلة . ويبدو ان هذا التاكيد اخذ يعطي أولى ثماره الصالحة ، اذ شرع أكثر من واحد بكتابة مسرحيات للمناسبة وملائمة لفرق المسرح الريفي .

ولكن المبادرة الملفتة للنظر هي تشكيل « فرقة البعث الجوالة » من شبان مسرحيين بميسان بدعم وتشجيع من شعبة حزب البعث العربي الاشتراكي في المحافظة . شرعت الفرقة حال تشكيلها بجولة استمرت ثلاثة أشهر انتهت في أوائل تشرين الاول بعد ان كان مقدرا لها ان تستمر ثمانين يوما . قامت الفرقة المكونة من تسعة اعضاء هواة بفعاليات مسرحية واعلامية وسياسية . عرضت مسرحيتها اثنتين وخمسين مرة ، بلغ عدد مشاهديها (٩٧٧ر٣٧٦) متفرجا في ٥٦ قضاء و٤١ ناحية (القضاء وحدة ادارية اصغر من المحافظة وأكبر من الناحية) . والقى الاعضاء ٧٠١ محاضرة عن الحملة وابعادها . يعد حجم هذه الارقام بحد ذاتها مغزى كبيرا .

لم يكتب أي نقد عن المسرحية ، أو عن تجربة الفرقة الفريدة حيث لم يسبق لاية فرقة (من الهواة أو المحترفين) ـ حسب علمنا ـ أن خاضت مثيلا لها ، وان عزم الفرقة على اقامة معرض فوتغرافي عن رحلة التسعين يوما ونية رئيس الفرقة عبدالجبار حسن في اصدار كتاب مصور لا يعطي صورة كاملة عن التجربة ، فانها تبقى بحاجة الى من يتابعها على الطبيعة ليقيم ابعادها . ومهما يكن مستوى نجاحها فان الحفاوة الاعلامية التي قوبلت بها لها ما يبررها ، فالانجاز بحد ذاته له شانه .

(٢)

لم يكن المجلس الاعلى لمحو الامية غافلا عن أهمية استثمار الفنون في خطته الاعلامية فعقد حلقة دراسية اعلامية ما بين ٨ و ١٠ آب تدارس المجتمعون الذين مثلوا المؤسسات الاعلامية المركزية والفرعية والمنظمات المهنية والجماهيرية ووحدات الاعلام في المحافظات ، مؤشرات الخطة الاعلامية . وانبثقت عن الحلقة عدة لجان متخصصة من بينها « لجنة الفنون والسينما والمسرح » رفعت للمجلس توصياتها النهائية ـ جرت مناقشتها بشكل عام ـ لتوظيف الفنون عامة والمسرح خاصة . ومن توصياتها الخاصة بالمسرح : ان يقوم المجلس بدعوة كتاب المسرح المعروفين للاسهام في الحملة بابداعاتهم ونتاجاتهم . ينظم لهم المجلس زيارات ميدانية حيث تجري الحملة ، لمعايشة الجماهير وهي تدخل مرحلة جديدة من حياتها الاجتماعية والثقافية واستلهام ذلك في نتاجهم .

ويقوم المجلس بالاعلان عن مسابقة في التاليف المسرحي حول مرامي الحملة الحضارية والسياسية . ويقدم الجوائز التقديرية للمشاركين المجيدين من مخرجين وممثلين وغيرهم وباستمرار الحملة . اضافة الى تكريم المشاركين عموما عند اختتام الحملة . وان يبادر المجلس بمفاتحة المؤسسات والدوائر ذات العلاقة لتركيز نتاجاتهم حاليا بما يخدم الحملة . واوصت اللجنة ان يشترط المجلس في لغة النصوص المقدمة أو المشاركة في المشاركة ، ان تكون مبسطة وواضحة يتقبلها الاميون ويتجاوبون معها . وان تصاغ المسرحيات بشكل فني ممتع ومؤثر بعيدا ـ قدر المستطاع ـ عن المباشرة والوعظ والخطابية.

ولما كانت الفرق المسرحية الاهلية بحكم امكاناتها المادية المتواضعة ، وطبيعة الظروف الحياتية المحيطة باعضائها بصفتهم غير متفرغين كليا للعمل المسرحي ، فقد اوصت اللجنة بمفاتحة نقابة الفنانين لدعوة الفرق لتقديم عروض خاصة بالحملة يتكفل المجلس بتغطية نفقات انتاجها . ومن بين التوصيات الاخرى ان يبادر المجلس لتشكيل فرقة مسرحية جوالة أو أكثر تقدم عروضها في المناطق الريفية والبدوية . ستحل هذه الفرقة الاشكال الذي تعاني منه الفرق الاهلية والذي قد يضطرها الى التخلي عن برنامجها . كما انه من غير المعقول التغاضي عن حاجة القطاعات الاخرى الى الوان العروض المسرحية . ومن التوصيات الهامة للجنة دعوتها لتهيئة اماكن العرض المسرحي بسرعة . وبذلك ستكون في خدمة عموم الحركة المسرحية . ومن أجل تحضير الاذهان وتحفيز الوسط المسرحي للاهتمام بالمشاركة في الحملة ، فقد اوصت اللجنة بان يبادر المجلس لحث الصحف والمجلات لاثارة موضوع دور المسرح والفن عموما في الحملة . كما اوصت كذلك بتقديم وجوه فنية لها جماهيريتها للتحدث في الندوات الجماهيرية التي ستعقد عن اهمية الحملة وابعادها ، لما لهذه الوجوه من تاثير ايجابي على الجماهير . ورأت اللجنة ان يتم عرض المسرحيات ضمن حفل ترفيهي عام يتضمن ، أضافة الى المسرحية ، الاغاني والاهازيج والمربعات والمنولوجات أو اية فعالية اخرى . وبذلك يرضي الحفل مختلف الاذواق .

(٣)

مسرحية « الموافق والمعارض » :

ان مسرحية « الموافق والمعارض » هي أول عمل مسرحي تقدمه العاصمة ، يتناول اساسا قضية « الامية » وعرضت فرقة النشاط المدرسي في تربية الكرخ ، باديء الامر ، على جمهرة من النقاد والصحفيين والفنانين للاستئناس بآرائهم لتطوير العمل وجعله صالحا لمخاطبة جمهور العمال والفلاحين . ولم تتخذ المسرحية صيغتها الاخيرة حتى بعد عرضها على جمهور العاصمة . فقد جرت مناقشتها في حدود معينة عند عرضها في ١٨ أيلول في نقابة المعلمين حيث تاخر العرض أكثر من ساعتين مما أثر سلبا على مستوى الاداء . واعيد في جمعية الفنانين التشكيليين في العشرين من ايلول . وقام مخرج العمل ومؤلفه الفنان حميد الحساني بتوزيع استفتاء خاص على الجمهور الذي تالف معظمه من الموظفين والطلبة والفنانين ، تضمن عددا من من الاسئلة عن الحوار ومستوى العرض وفكرته الاساسية . لعل غرض الاستفتاء هو استفادة الكاتب والمخرج من الاجابات لاعادة النظر في المسرحية بما يناسب الفلاحين (الاميين) . ان دعوة الصحفيين لحضور العرض الخاص الذي سبق عرض النقابة والجمعية ، وان حققت له دعاية ما ، الا انها تعتبر بحد ذاتها تعبيرا عن صيغة ديمقراطية يحتاجها مسرحنا لتوثيق علاقته بالجمهور ، ونزعة تجريبية عملية تنضج العمل من خلال استقصاء ردود الافعال ووجهات النظر .

ولابد للمتابع المسرحي ان يدفعه في عنوان المسرحية ، الى أن يسأل عن علاقة المسرحية بمسرحية ، بريشت المعروفة بالاسم نفسه ، أو كما ترجمت أكثر من مرة تحت اسم « قائل نعم ، قائل لا » و « القبول والرفض » .

في الواقع هناك أكثر من نقطة التقاء بين المسرحيتين . فكلتاهما من النوع التعليمي والسياسي التحريضي . وجهت مسرحية بريشت لاطفال المدارس بقصد تحرير عقولهم من تسلط ميكانيكية المجتمع التي ترسخ لديهم حالة القبول غير الواعي لقيم المجتمع المستغل (بكسر الغين) ووجهت مسرحية الحساني للكبار من عمال وفلاحين لتحريضهم ضد التخلف الموروث المتمثل في « الامية » والذي تسعى السلطة الثورية للقضاء عليه . أي أن مسرحية بريشت « لمعارضة » الراسمالية ، ومسرحية الحساني « للتضامن » مع التوجه نحو التقدم والاشتراكية .

ونقطة الالتقاء الاخرى تتعلق بـ « الشكل » ، فقد طرح بريشت موضوعته بعرض حالة يقرر البطل قبوله لها أو رفضها بعد تفكير ووفق ما تمليه عليه الضرورة ، اما مسرحية الحساني فتعرض حالة البطل في موافقته أو معارضته من غير وعي وبعكس ما تتطلبه الضرورة التاريخية ، عرضت الحالتين كفرضيتين . وتبقى مسرحية الحساني عملا اصيلا من ابداع الكاتب وليس مقتبسا أو معدا عن عمل آخر .

(٤)

عندما عرضت المسرحية في نقابة المعلمين ، استعان المخرج بالملصق السياسي (البوستر) كجزء من العرض ووسيلة سياسية اضافية . قام بتعليق ١٤ ملصقا حول الحيز الذي شغله المثلون اثناء الاداء (حيث له تكن هناك خشبة مسرح ، كانت ذات علاقة بموضوع المسرحية ، وحمل معظمها شعارات الحملة ، أو بالاحرى هي من الملصقات المكرسة للحملة مثل « التعليم الالزامي تحرير الانسان [اقرأ وربك الاكرم الذي علم بالقلم] » و « الامية وحش يجب القضاء عليه » و « هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون » و « تعلم المرأة لتقدم لامتنا » و « العلم نور والجهل ظلام » و « التعليم الالزامي اداة تربوية ثورية » و « التعليم الالزامي بنــاء للريف الاشتراكي » و « لا أمية بعد اليوم » و « التعليم الالزامي تحرير للمرأة » و « التعليم الالزامي من اجل ثورة زراعية شاملة » و « التعليم الالزامي تحقيق لطموح الثورة » و « التعليم الالزامي هدف للبناء » اعتمدت هذه الملصقات لتوصيل أفكارهما على الكتابة وكان دور الصورة ثانويا ومفتقرا للوضوح والبســاطة بأستثناء ملصق واحد لعبت فيه الصورة دورا أكبر مما حصل في الملصقات الاخرى ، ولكنها ظلت غامضة بعض الشيء فقد رسم في الملصق برميل قمامة قذفت باتجاه فوهته كلمة « الامية » .

اما عند عرض المسرحية في جمعية التشكيليين ، فقد أحاط المخرج مشاهدي مسرحيته بالملصقات ولم يعلقها . في اعتقادي ان من الافضل لو استفاد المخرج من هذه الوسيلة التعبيرية داخــل العرض ليضمن النص شيئا له علاقة بها ، لكي لا تبقى مجرد زينة خارجيـة .

(٥)

والسمة الجديرة بالتقدير ، والتي تنم عن ذكاء المخرج وحسن تصرفه ، هي استفادته من الاغنية الشعبية الريفية « الابوذيــة » كوسيلة فنية ملتحمة بالنص بلازمتها المعروفة « أيه .. أيه » التي تعني « نعم » أو « الموافق » واللازمة الاخرى « لا .. لا .. لا » وتعني « المعارض » فكانت لكلتا اللازمتين علاقة بعنوان المســرحية والموقفين الاساسيين او الحدثين الرئيسين ، وكذلك اســتفادته مــن من « الدرابك » حقق بها أكثر من فائدة فنية ، اذ قام بأيقافها على خشبة المسرح (حيث لا وجود لخشبة تقليدية وانما مجرد ارتفاع ضئيل) يتناولها امثلون متقدمين باتجاه الجمهور وهم يقرعون عليهــا بأيقاع لطيف مرددين :

« احنا احنا ممثلين ، نمثل للناس الطيبين ، جينا حتى نمثل للفلاحين ، هاي المسحاة والدفتر ، دفتر الفلاح الاسمر » .

وصفة اخرى اتصف بها العرض ، هي هذه البساطة المؤثرة في استخدام العناصر الاخراجية بتعبير وصيفة عملية . اذ يسهل على المخرج تكييف العرض حسب ظروف البيئة الفلاحية حيث لا وجود لمسارح ثابتة أو متنقلة . فمواد الديكور المأخوذة من بيئة الفلاح ، بسيطة وسهلة التركيب والتفكيك . فكانت خشبة المسرح مجــرد مسطحات خشبية قليلة الارتفــاع (فلاثات) غطيت بالابســطة والسجاد المحلي البديع الالوان . وفي الجدار الخلفي (السايك) الوهمي علقت « اليشامغ » الفلاحية وفي الجناحين نصبت زاويتان كبيرتان من جريد النخيل . يكاد يشبه تصميم المخرج هذا «المضيف» في الريف العراقي . وملابس المثلين هي الملابس العادية للفلاحين من « دشداشة » و « عبــاءة » و «عرقجين » أي غطــاء الرأس . والانارة طبيعية صادرة عن مصباحين كبيرين « بروجكتر » عمودين قصد بهما انارة المكان والمثلين بدرجة اساسية .

(٦)

وكان واضحا ان المخرج عمد الى خلق مشاركة ودودة مــع مشاهديه ، بأن يخرجهم من الطابع « الرسمي » الى الطــابع « الاحتفالي » اذ يقوم المثلون بالقاء التحية والتعريف بأنفسهم ومصافحة الجمهور كاشفين عن فكرة المسرحية التي دارت احداثها في قرية سبق لهم وان مروا بها . وجاءوا ليقصوا عليهم قصة الفلاح الذي رفض ان يتعلم القراءة والكتابة . ويقومون ، بعد رسم صورة الفلاح المعارض ، بتوزيع منهاج طبعت عليه صور فوتغرافية عــن « رشيد » الابن وهو في سن ١٧ دون ان يكمل دراسته الابتدائية ، وعن « ابو رشيد » الذي عارض المعلم في ارسال ابنه ، وصورة أخرى للمعلم وهو يتحدث عن الارض السبخة التي رفض أبو رشيد ان يبزلها . وتحت كل صورة تعليق مكتوب .

اما عند عرض صورة الفلاح الموافق فيقوم المثلون بتوزيع نسخة مغايرة من المنهاج ، طبعت عليها صور مختلفة منها صورة تمثل المعلم وهو يزور رشيد الشاب وقد اصبح طالبا في المعهد الزراعي . وصورة اخرى للمعلم والمثلين وهم يحثون الفلاحين على استصلاح الاراضي . وصورة اخرى للفلاحين فرحين بالمكائن الزراعية الحديثة .

ولما لم تكن هناك فترة استراحة فان هذين المنهاجين سيكتشف المتفرج سرهما بعد انتهاء العرض وليس اثناءه .

والفلاح الذي تروى قصته وأسمه أبو رشيد (ميمون الخالدي) في منتصف العمر تقريبا . ليس عنده من يساعده غير ابنه الصغير رشيد (عبدالستار دواي) الذي بلغ سن المدرسة . وعنده بستان صغير أرضه سبخة .

ويقطع المثلون تطور الحدث المسرحي ليعلنوا عن مقدرتهم على أظهار « أبو رشيد » في المستقبل عندما يوافق على تعلــم القراءة والكتابة ، أو عندما يعارض ذلك .

وكانت لابي رشيد حجج قوية للتفصل من الانخراط في مركز محو الامية . فهو مريض ووحيد وبحاجة الى آن يعيش ، والحكومة لن تتعطل أعمالها اذا ما تفرغ ابنه لمساعدته في الزراعة . وان ليس الحكومات السابقة أو الاقطاع دور في أميته ، بل انه هو الذي اراد ذلك .

ويخبر المثلون والمعلم (سامي حســن) بطل المسرحيــة ان قانون الحملة قد صدر وعليه ان يحترمه ويلتزم به ، بأن يتعلــم القراءة والكتابة وان يرسل ابنه للمدرسة ، ويعيش الطفل فرحة اليوم الاول في المدرسة بملابسه الجديدة (يقوم المثلون بأخفــاء الطفل داخل حلقة محكمة ، ليظهر بعدها مرتديا السروال والقميص) وهي حركة جميلة ومبتكرة وتوزع عليه القرطاسية مجانا . وتتحول الجوقة الى صف دراسي . وينقضي احد عشر عاما على الابن فبلغ السابعة عشر دون ان يجتاز مرحلة الدراسة الابتدائية فقد كان أبوه يضطره الى مساعدته في الارض ، ويبقى الاب أميا ، وتظل ارضــه سبخة رغم المحاولات التي بذلت لاقناعه بالانضمام الى الجمعيــة الفلاحية والانخراط في مركز محو الامية . طيلة احد عشر عاما .

تبدو هذه الفرضية غير دقيقة بل ومتشائمة ، فمن غير المعقول ان تنقضي كل هذه السنين وتظل مشكلة الامية والزراعة الفرديــة

قائمة ! خاصة وان الكاتب لم يقدم ابا رشيد في صورته الاولى حالة استثنائية بل نموذجا لواقع وعالم خارجي ..

(٧)

يبدو ابو رشيد في الصورة الثانية من العرض مختلفا تماما عن صورته معارضا . فهو انسان واع يرى المسحاة هي القلم وان الارض هي الدفتر . وان مركز محو الامية ضاق بطلابه (هذه اشارة اخرى على استمرار حالة الامية) وان الجمعية الفلاحية في الطريق لان تصبح مزرعة جماعية . ويريد ابو رشيد ان ينصرف ابنه للدراسة فلا حاجة له لمساعدته . حتى انه قادر على تصليح عطب التراكتور بنفسه ومسك السجلات . وأن الابن في سبيله لان يخدم في قريتـــه كناظر تعاوني وهي تعيش فرح التغيير .

ويتولى ابو رشيد مسؤولية قيادة الجمعية ويعمل على اقناع الفلاحين ليعيشوا حياة الزراعة التعاونية . ولكن القرية لا تعدم من يعارض الحياة الجديدة متشبثا بملكيته الفردية للارض خوفا من رياح التقدم التي تجتاحه ، فيتصرف معه ابو رشيد بمرونة وتفهم حتى انه لا يمانع من ان يحتل ذلك النمط من الاشخاص موقعا قياديا في ادارة الجمعية .. وهذه اشارة اخرى على ان الانتاج السلعي الفردي في الزراعة بقي مرافقا للتحولات .

(٨)

اجد من الضروري قبل تسجيل الملاحظات عن المسرحية ان اوضح ان ريفنا يزخر بمواضيع مثيرة جديرة بالاستلهام الدرامي . استوحى جانبا منها العديد من المؤلفين .. ويكاد لا يوجد كاتب مسرحي عراقي لم يغمس قلمه في المادة الريفية . يكون مثل هذا التوجيه محمودا اذا ما جاء ضمن تنويع الكتاب لمصادر مؤلفاتهم باتخاذ الحياة بشموليتها وعمقها وحدلها ، معينا ومنبعا ، ولكنه يصبح مخلا اذا ما جاءت الموضوعات الفلاحية على حساب الموضوعات المستمدة من الطبقات والشرائح الاجتماعية الاخرى .

ولعل ابرز الخطوط التي سارت عليها الموضوعات المسرحية الفلاحية تتمثل في :

١ ـ تناول الصراع بين الفلاحين والاقطاع حول الارض خلال الفترة التي سبقت ثورة ١٧ تموز ١٩٦٨ .

٢ ـ تناول الصراع بين بقايا الاقطاع والفلاحين المنحازين للتحولات التي يشهدها ريف ما بعد الثورة .

من هنا ، فان لمسرحية « الموافق والمعارض » امتيازها كونها عالجت « الامية » هذه المشكلة التي لم يسبق لكاتب آخر الالتفات اليها . ومن وجهة نظري ان الاعمال السابقة كانت بصفة عامة ضعيفة ـ الا ما ندر ـ شكلا ومضمونا . المضمون فقير في محتواه الفكري وفي نسيجه الفني والجمالي ، وطرحت موضوعات فات زمانها او لم يجد مؤلفوها جسورا ممتدة للحاضر ، أو ان عمومية الموضوع وزاوية النظر العامة والمعالجة التقليدية (كنص واخراج) تحول دون الغوص الى عمق الموضوع وصياغته بشكل فني ممتع ومؤثر . ولكن قد يبرز سؤال عما اذا كانت « الموافق والمعارض » قد نفضت عن ثيابها غبار الاعمال السابقة ؟ اذا حرصنا على ان نكون موضوعيين ومنصفين فمن الظلم القاء المسؤولية كاملة على عاتق المؤلفين احدهم . فهم ابناء مدينة ، عاش بعضهم طفولته في الريف او انه رحل اليه بخياله . اذ لم تتهيا بعد الظروف المساعدة على خلق كاتب مسرحي من بين صفوف الفلاحين ، او تتاح الفرصة لان يشد الكاتب حقيبته ليعيش في الريف راصدا ومساهما ومستلهما .

والحقيقة الاخرى فيما يتعلق بمصادر الكاتب هي قلة الدراسات والابحاث الاجتماعية عن الريف . لقد ظهرت دراسات عديدة عن الجوانب الاقتصادية ، الا ان ما ظهر عن حياة الفلاح من النواحي الاجتماعية والنفسية فقليل جدا ، والاقل من ذلك الدراسات ذات الصلة بالتحولات الاجتماعية الجارية . ولم تقع في يدي سوى دراسة واحدة هي « الثورة الزراعية في الريف العراقي » اعدها د . عبدالجليل الطاهر ود . جعفر الحسني وماهر القيسي ، بعد اجراء عملية مسح اجتماعي اقتصادي في مشروع ١٧ تموز « المغيشي » ما بين ٨ و ١٥ شباط ١٩٧٠ بغية معرفة المشكلات الانتاجية والاقتصادية التي قد تقف في وجه تطبيق المشروع . ولمعرفة « اثر رواسب العلاقات الانتاجية الاقطاعية العشائرية في عملية التحول الثوري الاشتراكي والوقوف على الصورة الواقعية التي في اطارها يعيش سكان المغيشي » (صفحة ٤ من مقدمة الدراسة) للاستفادة من هذه المعرفة للتوصل الى كيفية نقل الاسرة الفلاحية من اطارها التقليدي وبقايا النظام الاقتصادي العشائري الى نظام الزراعة التعاونية .

وهذا يعني ان مصاعب جمة تعترض الكاتب الحريص على أخذ مادة موضوعه استنادا الى معرفة مسبقة لنفسية الفلاح وطابع شخصية ونمط حياته وتفكيره . وتبقى اذن المحاولات هي محض اجتهاد شخصي . وكانت مسرحية الحساني في اعتمادها على « الابوذية » كمادة غنائية اساسية من الوسائل الحسنة . التاثير على المتلقى . ومن وجهة نظري أن أي اسلوب جمالي نابع عن هذا المصدر يكون سببا لنجاح العمل لانه انبثق عن الحياة والبيئة الواقعية ، وان اية نزعة شكلية تضر بالعمل . لهذا فقد كان ينبغي الحرص على احترام التفاصيل الدقيقة التي تؤلف تقاليد الحياة الفلاحية . اذ يبدو ان بقايا من نزوع جمالي شكلي قد طفى على سطح المسرحية متمثل في كيفية استخدام الملابس ، كما في لبس العباءة . فكان احد الممثلين يلبسها كمن يلبس وشاحا يونانيا ، وآخر شدها معقودة حول كتفيه ، وثالث لبسها بصورة اعتيادية . وكذلك « الدشاديش » فان لكل حالة تفرض طريقة لبس معينة لا يبدو ان المخرج قد انتبه لها .

وكان الجدير بالانتباه أيضا انه ليس هناك مشكلة ملحة تسمى البستان السبخة ، لان هذه المشكلة تعاني منها الاراضي الزراعية عليها يدور الصراع الاساس لانشاء المزارع التعاونية (الجماعيــة ومزارع الدولة) بحــدة ووضـوح .

(٩)

اذا كان للكاتب المسرحي الحق في تناول اي موضوع ومن اية زاوية نظر تقدميه ، فاعتقد ان المسرح السياسي والتعليمي بشكل خاص مطالب بالاندفاع لتناول ابرز القضايا واخطرها ، يبدو ان الحساني وجد ان « الامية » هي القضية الاكثر بروزا فوضعها ـ وهذا صحيح ـ مرادفة للتخلف ومناقضة للتقدم واذا كان قد وفق كثيرا في معالجة الصورة الاولى فنيا لهذه القضية ، غير انه لم يوفق بالقدر نفسه في معالجة الصورة الثانية . صورها أول الامر بشكل عياني نابض بالحياة ، ولكنه كان تجريديا ـ لدرجة كبيرة في الحالة الثانيــة .

ان الملاحظة الاساسية التي تمس جوهر الطرح الفكري ، هي حول طبيعة موقف الفلاح من « الامية » ورفضه تعلم القراءة والكتاب وممارسة الزراعة التعاونية . صدر هذا الموقف بسبب غياب الوعي او حضوره من غير ان يربطه المؤلف ببعده الاجتماعي ، أي ربطه بجدل « الملكية » و « علاقات الانتاج » . واعطىلمعلم القرية دورا قياديا فاعلا، وترك للفلاحين دورا ثانويا . والمعلم كنموذج واع لم يصحح لرشيد مفهومه عن ميدان الخدمة كان يخبره ان القطر بريفه بحاجة اليه وأن المصلحة العامة قد تدعوه للعمل في غير قريته . فقد كان يرى كتحصيل حاصل ان تخرجه يعني العمل في قريته بالذات .

وتبقى هناك قضايا اخرى لا تقل اهمية عن موضوع المسرحية في انتظار الكاتب المبدع . واذا كان الحساني قد عالج امية الفلاح فان ما هو أخطر واكثر أهمية « أمية » المراة الفلاحة التي لم تحتل بعد مكانتها اللائقة في الثورة الزراعية . وان انشاء مزارع الدولة يعد الركيزة الاساسية لتحقيق الاشتراكية في الريف .. وهو موضوع حساس وهام جدا اكتفى الحساني بتناول مسالة الجمعية الفلاحية والمزرعة الجماعية ..

وعلى اية حال فان هذه الملاحظات لا تقلل من شــان مسرحية « الموافق والمعارض » فقد كانت ـ كنص واخراج ـ متفوقة وممتعة . وكانت للاغاني التي لحنها كمال السيد وقاسم البكري دور طيب في جعل العرض ذا مذاق طيب ، يشد المتفرج ويثير احاسيسه .

هامش :

احنا : نحن ، جينا : جئنا ، هاي : هذه .

رسائل ثقافية

رسالة المانيا الديمقراطية

ما من الماني لا يعرف فونتانه . فرواياته وكتب رحلاته وتجواله في متناول الجميع يقرأها التلاميذ في مدارسهم الثانوية وفي حياتهم اليومية كما يقرأها المسنون من الناس داخل المانيا بقسميها الشرقي والغربي وفي بقية بلدان اوربا . ان تيودور فونتانه علم من اعلام الادب الالماني والاوربي وقد الف عشرين رواية ومجموعات من القصص وكتب رحلات وتجوال تصف طبيعة الحياة الاجتماعية في المانيا وانجلترا في القرن التاسع عشر فهي وان كانت ادبية ذات اسلوب رفيع في فن الكتابة والبيان تعتبر صورة واقعية وتاريخية في وصف اسلوب حياة الناس في النصف الاخير من القرن التاسع عشر وتعكس عاداتهم وتقاليدهم وافكارهم واحاديثهم اليومية وجمال بيئتهم . وكثير ما تقتبس مقتطفات من كتاباته في الصحافة والاذاعة للمقارنة بين ماضي الشعب الالماني قبل عدة اجيال وحاضره وتطور حياته وبيئة مجتمعه .

ولد تيودور فونتانه في قرية نويربين التي تبعد حوالي ثمانين كيلو مترا شمالي برلين وذلك في ١٨٩٨/٩/٣٠ وقد كرست صحافة المانيا الديمقراطية مقالات للتحدث عنه في اواخر شهر ايلول ١٩٧٨ بمناسبة مرور ثمانين سنة على وفاته . كان والده صيدليا وهو ينحدر من أصل فرنسي من طائفة مسيحية هوجونوتية اضطهدت في فرنسة في الماضي وشردت فسكنت عائلة فونتانه في المانيا .

درس تيودور الثانوية في قريته ثم تخرج في برلين صيدليا ومارس مهنة الصيدلة في الفترة من ١٨٣٦ حتى ١٨٤٩ في برلين ولايبزج ودرسدين ثم في برلين حيث انتمى الى جمعية « نفق عبر نهر شبريه » وبدأ عمله الكتابي منذ ١٨٥٠ حيث انتقل صحافيا ثم عين مراسلا صحافيا في لندن عام ١٨٥٢ ومن ١٨٥٥ حتى ١٨٥٩ أشتغل في الصحافة في جزيرة بروسية تابعة لاحدى الوزارات ثم من ١٨٦٠ حتى ١٨٧٠ صحافيا في جريدة كرويسبي تسايتنغ البروسية ومنذ ١٨٦٦ حتى ١٨٧٠ كان مراسلا حربيا فوقع في الاسر الافرنسي ثم عين في ١٨٧٦ سكرتيرا لاكاديمية الفنون في برلين . وكان في ١٨٩٨ ناقدا مسرحيا لاحدى الجرائد .

نال اول شهرته بكتابه « صيف في لندن » الذي الفه عام ١٨٥٤ . وفي هذا الكتاب يصف طبيعة المجتمع الانجليزي والاسكتلندي باسلوب جذاب مرح تتخلله طرائف وملح ونكات ونقد وتهكم . كما ألف قصائد طويلة اصدرها في ديوان وهي تعد من اجود الشعر الالماني ونشر كتابه « جولات في مارك براندينبورغ » وفيها يصف طبيعة منطقة المانية في الفترة من ١٨٦٢ حتى ١٨٨٢ وهذه الرحلات صورة واقعية ودقيقة وتاريخية لعادات وتقاليد الناس الالمان في تلك الفترة .

كان في بداية كتاباته يتغنى بمجد وبطولة البروسيين عندما الف في ١٨٥٠ ديوانه الشعري « رجال وابطال » ولكنه بعد ذلك تحول الى كتابة مؤلفات تسخر بالحكم البروسي ودكتاتوريته وتندد باسلوب الحياة الاقطاعية البروسية والبرجوازية فاضحة مفاسدها وتهري أخلاقها ومواقفها ضد الانسانية ومن ذلك مثلا قصته المعروفة « شاه فوستينوف » .

وتيودور فونتانه يعتبر في الاوساط الادبية الكاتب الالماني البرجوازي الوحيد الذي كتب رواياته في النصف الاخير من القرن التاسع عشر بواقعية اجتماعية . وقد ساهم في تطوير الادب العالمي الواقعي . وقد اعتمد في كتابته على خبرته وتجاربه وما اكتسب من مادة واقعية استمدها من ظروف العلاقات الاجتماعية البروسية فتناول نقد هذه العلاقات باسلوب ساخر ونقد لاذع . لذلك يعتبر ادبه ذا اهمية واسعة من الناحية القومية والواقعية والتمسك بالقيم الانسانية والموضوعية في التحليل اذ جعل من شخوص رواياته وابطالها تجسيدا للبيئة الاجتماعية آنذاك ، ومؤلفاته تصف مفاسد حياة النبلاء والبرجوازيين والبرجوازية الصغيرة والحكم البروسي كما عالج فيها مشكلة الحرب والسلم ، وانتقد ظواهر البروقراطية والعسكرية ومساوىء الحكم البروسي في عهد بسمارك .

ان روايته « لادولتيرا » ١٨٨٢ « والسيدة يينى ترايبيل » ١٨٩٣ و « ماتيلده ميهرينج » و « ايفي بريست » ١٨٨٥ و « ستيتلين » وغيرها مثلا توجه كلها النقد اللاذع الساخر لحياة الفئات الطبقية العليا من المجتمع الاقطاعي والبرجوازي والخيانة الزوجية التي رافقت المجتمع البروسي وقد سلط بها الكاتب حقده على استهتار الاقطاعيين والنبلاء بالقيم الانسانية وتهري السجايا واخلال هذه الطبقة بالتقاليد النبيلة وتأثير هذا الاخلال على الشخصية الانسانية وسحقها . وقد عكس فونتانه بما كتبه نقمته على ما كان يسود عصره من ظلم وهدر للمعنويات الشريفة مؤمنا بانتصار عيم جديدة تتغلب على مساوىء الاوضاع السائدة .

وفيما يلي نقدم ايجازات لمحتوى بعض الروايات كنموذج للمواضيع التي عالجها الكاتب باسلوبه الرفيع وفنه البياني البليغ الذي اتصف بقوة التعبير والصفاء والجاذبية في الايضاح .

رواية « قبل العاصفة » .

٤ مجلدات ، طبعت اول مرة في ١٨٧٨ .

وفي هذه الرواية يصف الكاتب تيودور فونتانه حياة المانيا في شتاء ١٨١٢ ولا سيما جانب المعركة التحررية الوطنية ضد الاحتلال الفرنسي لالمانيا في عهد نابليون .

في عيد الميلاد ١٨١٢ كان الناس يحتفلون بفرح ولكن هذا الفرح بالعيد كان منغصا بهموم وقلق جراء تفكير الناس بالاحداث السياسية اليومية المزعجة وما يتوقعون من تطورات لها . لقد

وصل من روسيا اول نبا يتحدث عن انهيار الجيش الفرنسي بقيادة نابليون وفشله في غزو الارض الروسية . وقد سرى نبأ هذا الانكسار وهل سيستفيد من الفرصة فيعبىء جيشه وشعبه جميع المدن والقرى فاستقبلوه بحماس وسرور وكان الناس يفكرون فيما اذا كان الملك الالماني سينقض معاهداته مع نابليون بعد هذا الانكسار وهل سيستفيد من الفرصة فيعبىء جيشه وشعبه للحرب ضد فرنسة المحتلة وطردها من الارض الالمانية وان تقاعس الملك او تردد فهل يندفع الشعب من تلقاء نفسه فيثور ضد الاحتلال .

وكانت عائلة اقطاعية في أحدى القرى تحتفل أيضا بعيد الميلاد ورئيس هذه العائلة الميجر بيرنت فون فيتفيتس وكان في أمسية عيد الميلاد يتحدث مع ولديه الشابين ليفين وريناته حول آخر تطورات الاحداث السياسية . وكان الوالد وولداه متفقين في الحقد عل ىنابليون . الوالد يعتبر هذا الطاغية الفرنسي اكبر شرير في العالم وهو يدعو الى انتفاضة شعبية ضده لطرده من المانيا حتى وان امتنع الملك الالماني عن محاربته . ولكن الولد ليفين رغم حقده على نابليون كان يرى من الضرورة ان يلتزم الملك بتنفيذ اتفاقياته مع نابليون .

في اليوم التالي سافر الميجر الى برلين وبقى الولدان الشابان ليفن وريناته يواصلان احتفالهما بعيد الميلاد . وفي اليوم الثالث من العيد زار الاخ واخته قصر غوزه حيث كانت تقطن عمتهما انيلي فون بوداغلا ، السيدة المفكرة المحتشمة ذات الارادة الصلبة والتي كانت تقضي آخر ايام حياتها في هذا القصر متخذة لها مع حلقة من الناس المفكرين اسلوب حياة ممتعة يسودها الفكر والثقافة بعد أن كانت في ايامها الماضية تعيش حياة فارغة محرومة من كل افكار عقلية في قصر زوجها الامير هاينريش فون رانيسبيرغ .

بعد ان عاد الميجر بيرنت فون فيتفيتس من برلين الى القرية تحدث بان الملك تردد في اتخاذ اجراءات ثورية ضد الجيش الفرنسي الذي انهار في روسيا وفي اليوم التالي جاءت الى القرية كاتلينكا وتوبال وهما ابنتا موظف استخبارات بولوني نزح الى المانيا مع عائلته بعد تقسيم بولونيا فاخذ يعمل في خدمة البروسيين . وهناك الشابتان البولونيتان المرتبطتان بصداقة جيدة بولدي الميجر . وجراء امتناع الملك البروسي عن اتخاذ اجراءات للحرب ضد نابليون بدأ الميجر يشكل فرقة هجوم عسكرية محلية وقد حدا به الى ذلك ما شاهده مرات متعددة من حوادث هجوم متكررة في الاونة الاخيرة على ايدي الشريرين والاوباش من الناسعلاقة على الاحتلال العسكري الفرنسي . وفي ليلة عيد رأس السنة حضر جميع افراد العائلة وبعض الناس المعروفين في القرية في قصر غوزه فانتهز الميجر الفرصة لكسب النبلاء في المنطقة لتأييد خطته الهجومية .

وفي اول كانون الثاني (يناير) عاد الشاب ليفن بعد العطلة الى جامعته في برلين ليواصل دراسته . وكان مع اصدقائه الطلبة يتحدث حول مواضيع وطنية .

لقد ساد الاضطراب في اوساط الشعب الالماني عندما سمع ان الجنرال يورك وقع في ١٨١٢/١٢/٣٠ معاهدة توروغين . كما ساد نبأ ان الميجر هيأ فرقته الهجومية متكاملة بقيادته وهو على اهبة الاستعداد للهجوم ضد الجيش الفرنسي .

وفي هذه الفترة انتقل القصر الملكي من العاصمة الالمانية بوتسدام الى مدينة بريسلاو . وكان الناس ينتظرون من الملك ان يوجه نداء للتعبئة العسكرية والشعبية .

بعد أيام وصل نبأ الى الشاب ليفن ان توبال توفيت وان كاتلينيكا فرت مع دوق بولوني . فتألم الشاب نظرا لفرط حبه لتوبال فهام على وجهه دون هدف فاقدا وعيه ووقع على الجليد فبقى مغمى عليه لا يستطيع النهوض حتى جاء رجل عامل فنقله الى قرية بولسدورف فاعتنت بصحته اخته ريناته حتى شفي .

عندما جاء الميجر يوما الى القرية تلقى نبا وفاة اخته الدوقة . كما وصل اليه نبأ ان مائة جندي فرنسي دخلوا كنيسة قرية مجاورة فاحتلوها فكان على الميجر أن يوجه جيشه لطردهم . وقبل ان يقوم الجيش بهذه العملية انسحب الفرنسيون امام فرقة من القوزاقيين . وفي تلك الاونة صدر نداء الملك الالماني للقيام بهجوم شعبي ضد الاحتلال الفرنسي . ولكن هذا النداء خيب الرجال الوطنيين لانه يتصف بحلول نصفية مبتسرة لا تحقق جيميع اهداف الشعب في التحرر من الجيش المحتل .

وفي فرقة جيش الميجر ساد شعور بالقيام بواجب عسكري عظيم في المعركة بعد أن وصل نبا يفيد ان الجنرال غيرارد دخل مدينة فرانكفورت على نهر الاودر ومعه الفان من الجنود وخمسون مدفعا . لقد عم الحماس جيش الميجر فقرر القيام بهجوم واسع على الجيش الفرنسي ليلا بصورة مباغتة على ان يساعد جيش الميجر الجيش الروسي الواقف على الضفة الثانية من نهر الاودر . غير أن الخطة فشلت اذ ان الجيش الروسي لم يقدم المساعدة . فهزمت فرقة الميجر الهجومية وقد وقع الشاب ليفن ابن الميجر في الاسر الفرنسي ومعه احد اصدقائه . وقد شنق الفرنسيون في اليوم التالي هذا الصديق ونقلوا ليفن الى احد الحصون .

ثم تنتهي الرواية بانتصار الشعب الالماني كما هو معروف تاريخيا وتحرر الشاب ليفن من الاسر وزواجه من ماريا . وتوليه ادارة مزرعة العائلة بعد وفاة والده .

رواية ((تحت شجرة الكمثرى)) طبعت اول الامر في برلين ١٨٨٥ وهذه الرواية تصف حادث جريمة من اجل المال وقد كتبها فونتانه باسلوب يشد القارىء ويغريه لمواصلة وتتبع الاحداث ونتائجها .

في قرية شجيجين الثرية الكبيرة يدير آبيل هراتشيك مع زوجته اورسول منذ عام ١٨٢٠ فندقا وحانوتا . كان هراتشيك قد فر من القرية جراء علاقته الغرامية التي انتهت بفضيحة له مع فتاة فلاحة. فاراد النزوح الى امريكا وفي اثناء اقامة هراتشيك هذا في احدى المناطق الالمانية تعرف على الفتاة اورسول التي طردها والدها من بيته ايضا بسبب سوء اخلاقها فتزوجها هراتشيك ثم عاد الى القرية شجيجين ومارس عمله بالتعاون معها في ادارة الفندق والحانوت . وفي خريف ١٨٣١ الم بالزوجين حالة فقر جراء الخسارة في عملهما وتفاقم الديون عليهما ولامت الزوجة هراتشيك على ذلك اذ عزت ان اسباب الخسارة كامنة في ادمان الزوج لعب القمار وشرب الخمور . ولكن الزوج كان يرى ان الخسارة ناجمة عن سوء تصرف الزوجة وكبريائها وعجرفتها مع الناس . بعد ان مات اطفالهما كان الزوجان يعيشان في فقر مدقع واضطرا لبيع أثاث منزلهما وقد لاح امامهما شبح الموت ولكنهما كانا يريان ان الموت اهون من مرارة الفقر .

وبينما كان هراتشيك يحفر في احد الايام قرب شجرة كمثرى في حديقة المنزل عثر على قبر جندي فرنسي دفنت جثته تحت الشجرة في حرب التحرير . وجاء هراتشيك الى زوجته فسرها بخطة ابتكرها ليقضي بها على فقره .

بعد عدة ايام سافرت الزوجة الى برلين مدعية انها ستنهي مشكلة ارث لها ولم تذكر مبلغ ما يصيبها من هذا الارث . فسادت تكهنات بين سكان القرية حول مقدار المبلغ . وقد سمع احد الدائنين وهو شولسكي البولوني بهذا النبأ فاقام الدعوى ضد عائلة هراتشيك ليسترجع بها ديونه . وحالما سمع هراتشيك بنبأ هذه الدعوى دعا الدائن في أحدى الامسيات فسدد له المبلغ المطلوب بكامله أمام عدد من الشهود . وفي تلك الامسية جلس هراتشيك مع خصمه الدائن شولسكي وعدد من الفلاحين يسكرون في الفندق حتى ساعة متاخرة من الليل ثم انصرف الفلاحون . وفي الصباح التالي جاء خادم الفندق ليوقظ النزلاء من نومهم فوجد أن الغرفة التي كان شولسكي نائما فيها موصدة . فاخذ يقرع الباب بعنف . وبعد فترة لاح شخص مسافر

خرج من الغرفة مرتديا فروة أكبر من حجمه وذهب صامتا وودعه على عجل . انها فروة شولسكي .

وفي الظهيرة شاع خبر بين الفلاحين ان عربة شولسكي سقطت متدحرجة في النهر فجرى التحري لاخراجها ولكن جثة شولسكي لم يعثر عليها في الماء . فحامت شبهة حول عائلة هراتشيك واجرت الشرطة والمحكمة تحقيقا في الحادث فدافعت العائلة على نفسها منكرة كل اجرام . وقد التزم قسيس القرية جانب زوجة هراتشيك مدافعا عنها مبرئا ساحتها بسبب تعاطفه معها لانها تحولت على يده من المذهب البروتستاني الى المذهب الكاثوليكي . وقد شهد حارس القرية انه شاهد الزوجة اورسول في صباح الحادث تمر قادمة من النهر . وجراء هذه الشهادة اوقفت المحكمة هراتشيك الذي كان مصرا في انكاره كل جريمة ارتكبها ضد الدائن شولسكي الذي لم يعثر على أثر منه . وأطلقت المحكمة سراح المتهم لعدم وجود ادلة ثابتة ضده ثم اعادت التحقيق مرة ثانية بعد أيام اذ أن عجوزا مجاورة الى بيت هراتشيك افادت بشهادتها بانها شاهدت هراتشيك يحفر قبرا تحت شجرة الكمثرى . وبعد التحري من قبل الشرطة وكشف القبر في الحديقة عثرت على جثة الجندي الفرنسي ولم يعثر على دليل ضد هراتشيك الذي ادعى انه قام بالحفر ليدفن مواد غذائية متفسخة . ولم تتخذ اجراءات ضد هراتشيك ولكن العجوز بقيت مصرة بتهمتها له ولم تكف عن احاديثها بين الناس عن جريمته .

بقي هراتشيك وزوجته شهورا طويلة يتمتعان بحياة خالية من الفقر وقد لاحت امامهما امائر السعادة في ثروة جيدة . وقد اراد هراتشيك ان يجري في بناء داره وتوسيعها وتبديل شكلها . وفي الطابق الذي بات فيه شولسكي في الفندق غير هراتشيك شكل الغرف ولكنه احجم عن عزمه على اقامة تغييرات في قبو الفندق . ورغم تحسن الاوضاع المالية لدى هراتشيك كانت تطارده اشباح الليلة التي اختفى بها خصمه الدائن شولسكي . ثم توفيت الزوجة اورسول وكان هراتشيك يتمتع بعد ذلك بحياة سكر وبذخ ومتعة وسرور وما من شيء ينفعه سوى احاديث العجوز وتهمتها اياه بقتل شولسكي. فاراد ان يضع حدا لهذه الاحاديث المزعجة التي توجه الاتهام له . وفي ليلة كان يسكر بها مع عدد من الفلاحين نزل هراتشيك الى القبو ولم يخرج منه حتى الصباح فقد تدحرج برميل كبير على الباب فاوصده. وجاء عمدة القرية مع عدد من الناس ليبحثوا عن هراتشيك فازاحوا البرميل من قرب الباب وفتحوه فوجدوا هراتشيك قد قتل نفسه بمعول . وكانت جثته ملقاة قرب جثة شولسكي الدفينة بشكل غير كامل في قاع القبو .

وادرك القس ان الزوجة هراتشيك كانت قد ساهمت بدور في مقتل شولسكي فدون في سجل كنيسته ان هراتشيك ذهب ضحية المكر الذي دبره لخصمه .

رواية « السيدة يبني ترايبل » او « عندما ياتلف القلب مع القلب » وهي رواية اجتماعية طبعت في برلين ١٨٩٢ .

السيدة يبني ترايبل تسكن في برلين عام ١٨٨٠ وهي محافظة عمرها ٥٥ سنة اكتسبت منزلتها الاجتماعبة وثروتها من ارباح حانوت والدتها لبيع البرتقال فتزوجت في صباها السيد ترايبل الثري صاحب المصنع . وقد منح الزوج كل سعادة وارتياح لزوجته بما لديه من ثروة . ولكن الزوجة السيدة يبني لم تكتف بذلك فقد كانت تطمح للصعود الى مراتب اعلى فكانت تتصل بالرجال المرموقين بثروتهم فتمنحهم عواطفها وقد صادقت من الناس كثيرا ومنهم البروفسور شميت الذي كان غير ذي ثروة . وعن طريق هذه الصداقة تعرفت يبني على ابنة البروفسور كورينا . وفي احد الايام اقامت السيدة وليمة دعت اليها الفتاة كورينا وابن عمها مارسيل وكان في البيت في أثناء الوليمة ولدا السيدة وهما اوتو وليوبولد ومستر نيلسون التاجر الانجليزي . وقد اعجبت كورينا بثروة عائلة ترايبل . وبما ان كورينا ابنة بروفسور فقير مشغول بالعلوم والثقافة وبعضويته في جمعية سماها هو واصدقاؤه « حكماء اليونان السبعة » ليسخروا من انفسهم ويمرحوا ، فقد خامرت الفتاة كورينا فكرة تقضي بها على الفقر بان تتزوج من الفتى ليوبدلد ابن ترايبل الثري وبينما كانت السيدة يبني رايبل تعزف الموسيقى امام ضيوفها مغنية لحن « عندما ياتلف ألقلب مع القلب » كانت الفتاة كورينال تغازل ليوبولد وتغريه ليرتبط بها بعلاقة حب .

وكان ليوبولد شابا غرا قليل التجربة مع النساء وقد احس مارسيل الذي كان يحب كورينا بمداعباتها لليوبولد فاحتدمت في قلبه نار الغيرة . وعندما انفض المدعوون عاتب مارسيل كورينا على تصرفها ومغازلتها لليوبولد فاجابته بانها تريد الزواج من ليوبولد .

السيدة يبني شاورت زوجها في قضية زواج ابنهما وكانت يبنى تعرف ان هيلينه زوجة ابنها اوتو تريد كسب ليوبولد ليتزوج من اختها هيلدغارد غير أن يبنى لا يعجبها كبرياء هيلينه فهي لا تريد ان تزيد الصلة وتوسعها باضافة الاخت هيلدغارد الى العائلة . وقد اوضحت يبنى ان هذا الزواج غير ممكن لان ليوبولد مشغول بالتهيئة للانتخابات النيابية القادمة هذه الانتخابات التي انتهت بفشله .

بعد أسبوع احتفل ليوبولد سرا بخطوبته من كورينا وعندما انبا والدته بخبر هذه الخطوبة غضبت عليه ومنعته من الزواج منعا بانا ولكن ليوبولد اصر على رأيه ووقف الوالد الى جنب ولده يؤيده وبقيت السيدة الام وحدها في الراي حتى انها عادت تفضل زواج ابنها من الفتاة المتكبرة هيلينه على الزواج من فقيرة مثل كورينا . كتبت السيدة الى البروفسور رسالة تحرضه على منع ابنته من الزواج من ليوبولد ومنعت ولدها من الخروج من البيت . وتسلمت كورينا عدة رسائل من خطيبها ليوبولد يسترضيها ويصف ماساته وممانعة امه من الزواج ووجدت كورينا نفسها منعزلة خائبة الامل مما دعاها الى اليأس من خطتها في الزواج ثم كفت عن هذه الخطة فتزوجت من ضابط معلم في مدرسة عسكرية للاحتياط . وقد ارتاحت السيدة يبنى ترايبل لذلك حتى ساهمت في حفلة زفاف كورينا وغنت على العزف الموسيقي اغنية « عندما ياتلف القلب مع القلب » .

ان هذه الرواية مشحونة بالتهكم والسخرية المرة والنقد اللاذع للفئات البرجوازية التي تقيم علاقاتها العائلية على اسس الثروة والجاه لاعلى اسس القيم الاخلاقية والثقافية والعلمية . وقد وصف بها الكاتب هذه الفئات بانها تنحني ساجدة امام العجل الذهبي. وفي رسالة من الى ولده اوتو قال « اني اريد ايضاح مواقف البرجوازية الفارغة ، الكاذبة ، المتعجرفة ، القاسية القلب ، هذه البرجوازية التي تتحدث عن الشاعر شيلر وتقصد بذلك المخزن التجاري غيرسون (في برلين) . ان الرواية نقد للسيدة يبنى التي تدرجت من البرجوازية الصغيرة الى البرجوازية الكبيرة من اجل الثروة وبسبب الثروة كما هي نقد للفتاة كورينا ابنة البروفسور الفقير التي تحكم فقط بالثروة دون التفكير بعلاقات عاطفية وثقافية وعقلية حتى في زواجها من الضابط البرجوازي .

رواية « ايفي بريست » طبعت بادىء الامر في ١٨٩٥ ببرلين .

الفتاة ايفي بريست عمرها ١٧ سنة مدللة في احضان عائلة موسرة في قرية راتيناو . ورغبة من العائلة في الحصول على مركز اجتماعي ارقى بواسطة الثراء تحت خطوبتها من البارون غيرت فون انستيتين الذي يزيدها بالعمر ٢١ سنة والذي كان يحب امها في شبابه وها هو ينقل هذا الحب الى ابنتها . كانت الفتاة ايفي لا تميل الى البارون واكنها رضيت به زوجا لمركزه وثروته . وفي نفسها بهجة في أن تحظى بمركز مهم في المجتمع البرجوازي لمواصلة احلامها في الثراء . وقد تحققت بجدارة الزوج لها ولكنها لم تجد في الواقع ارتباطا داخليا في نفسها لهذا الزوج المسن فقبيل زواجها اعترفت لامها : « انه طيب ويحبني ويرعاني لكنني اخاف منه » .

بعد حفلة الزفاف انتقل الزوج وزوجته الى مدينة كيسين حيث كان البارون يمارس عمله اليومي . وفي قصره الفخم الذي تروى عنه

بين الناس احاديث مزعجة بانه مسكون بارواح شريرة كانت الزوجة ايفي بريست تشعر بالكآبة والضيق والاستيحاش لاسيما ان زوجها كان كثير الاشغال وافر المطامح لا تتخلل حياته سمات المرح والدعابة والاحاديث المسلية . كما كان جيرانها ، وهم عائلة نبيلة ، موضع نفور في نفس ايفي لا ترتاح اليهم لاسلوب حياتهم الاستقراطية المتزمتة . فاضطرت الزوجة لمعاشرة صيدلي وعقدت صداقتها مع قائد عسكري هو الميجر فون كرامباس البالغ من العمر ٤١ سنة والذي ساهم مع بارون فون انستيتين في حرب ١٨٧٠ / ١٨٧١ فاستمرت صداقتهما حتى في مدينة كيسين وقد حذر الزوج ايفي زوجته من علاقتها بصديقة الميجر. ثم عين الزوج مستشارا في وزارة ببرلين . والانتقال الى برلين لممارسة هذه الوظيفة يعني انفصال ايفي من صديقها الميجر كرامباس ومع ذلك فقد فرحت بهذا الانتقال لان حياة المدنية تساعدها على تحقيق مركز اجتماعي اعلى وصلات اوسع وتعرف على مجالات مهمة في حياة المدن وبعد سبع سنوات من حياتها في برلين مرضت وادخلت احد المصحات . وفي غيابها عثر الزوج على رزمة رسائل موجهة لها من الميجر كامباس فاحتدم الغضب في قلب الزوج وطلب من الميجر الدخول في مبارزة فوافق الميجر وقد قتله الزوج في اثنائها بضربة سيف عنيفة . ثم طلق البارون زوجته ايفي . وارادت الزوجة المطلقة العودة الى بيت ابيها فرفضها اهلها لانها اخلت بسمعتهم جراء سلوكها . عاشت ايفي مع وصيفتها لمدة ثلاثة سنوات في دار وضيعة وبحالة فقر في برلين وكانت المحكمة قد اقرت حق الوالد بالاحتفاظ بابنته التي انجبتها ايفي منه . ولم تستطع الام مشاهدة ابنها خلال تلك السنوات التي طلقت بها . وبعدئذ جراء الحاح الام وافقت الوزيرة على ان تزور الام ابنتها التي كانت تشعر بفقدان الامومة وحنانها نظرا لعيشها وحيدة في احضان والدها . اصيبت الام بتدرن رئوي وانهيار اعصاب فعالجها الطبيب واوصى والديها ان يسترجعاها لتحتفظ ببقية حياتها . وعادت ايفي الى دار والديها فقضت معهما حياة هادئة الى ان عاجلتها المنية . اما فون انستيتين فقد رفع الى منصب مدير في الوزارة ولكن عيشه كان محاطا باليأس والالم الداخلي .

تعتبر هذه القصة من اهم اعمال تيودور فونتانه واجملها واحبها في الادب والبيان حتى وصفها توماس مان « بالسحر الفني » وهذه الرواية تشهر بالمجتمع البرجوازي الذي استمر بتمسكه بتقاليده البالية القديمة يوجه ما كيفته ذات العجلات المتخلخلة . ان الكاتب يصب فيها ازدراءه ونقده اللاذع لحياة المجتمع الاقطاعي البروسي القائم على ميكانيكية التقاليد المتخلفة التي لم تساير مقتضيات الزمن السريع في تطوراته وارتقائه . فقد كانت الفئة الطاغية الحاكمة في المجتمع متمسكه بسيادة الشهرة الفارغة والصيت بشكل لا يتفق والمشاعر الانسانية والاخلاقية النبيلة . ان بارون فون انستيتين يقصر سلوكه وحياته اليومية على نيل السمعة بين فئات مجتمعه البرجوازية يحطم زواجه ويسبب شقاء وموت زوجته لانه آلة بيد تقاليد مجتمعه البالية الجامدة ، حيث كان الفرد في ذلك المجتمع يصطدم بعقبات وقيود قديمة في مفاهيم الزواج وتكوين الاسرة السعيدة ، تلك القيود التي تحرمه من تحقيق رغباته في نيل دفء عاطفي ومشاعر انسانية حتى تحطمه .

واسلوب الكاتب في الحوار واختيار العبارة يضفيان على الرواية قوة تشد القارىء .

رواية ماتيلدة موهرينج (طبعت اول الامر في ١٩٠٨) في برلين ١٨٨٩ كانت الارملة السيدة موهرينج تعيش مع ابنتها ماتيلدة منذ سنين وحيدتين في دار بسيطة قرب شارع فريدريش شتراسه . كان زوجها المحاسب في مخزن تجاري قد توفي . وعاشت الام وابنتها بحالة سيئة فموردها الوحيد هو ما تستحصلانه من تأجير غرفة في دارهما للطلاب . كانت الام تتصف بالانانية والطمع وقسوة القلب والتفكير فقط بالحاجات اليومية بعكس ابنتها ماتيلدة التي كانت نظيفة جيدة الهندام ، ذات عبارات فصيحة وقوية ولكنها غير جذابة الشكل . وكانت تتحلى بارادة قوية واصرار على التغلب على وصفها البرجوازي الصغير . فهي تفكر في كيفية التخلص من بؤسها البيتي لتصبح مستقلة يوما ما تعيش براحة وتحرر من الفاقة . لقد سكن في الدار مستأجر غرفة لدى العائلة طالب اسم هوغو غروسمان وكان بحالة مالية جيدة ولكنه خامل وغير موهوب فعزمت الفتاة ماتيلدة كسبه وتطويره فبذلت كل الجهود في مداراته وتوفير راحته المنزلية وتشجيعه على الدراسة . وقد حثته للذهاب معها الى المسرح والاتصال بالناس وكسب الاصدقاء ذوى السمعة الجيدة وقد ابدت ذكاء غير قليل في كسبه . وفي اثناء مرضه بالحصبة وجهت له عناية بالغة وخدمة ممتازة حتى شفي من دائه . وتزوجها هوغو وبمساعدتها نجح في الامتحان واكمل دراسته ثم تابعت الفتاة تحرياتها للحصول على مهنة لزوجها فقرأت في احدى الصحف اعلانا يطلب فيه اختيار شاب ليعين رئيس بلدية في احدى المدن الصغيرة فقدم هوغو طلبه ونجح في المقابلة فعين في هذه الوظيفة . وانتقلت الزوجة معه الى مركز عمله الجديد وهناك كانت تواصل علاقاتها الودية بالناس الوجهاء في المدينة متسلحة بدبلوماسية في الاحاديث لتجعل لزوجها سمعة جيدة بين الناس . وبعد فترة من الحياة بهناء وسعادة مرض الزوج بالبرد جراء قيامه بالتزحلق على الجليد فاصيبت رئته بالتهاب توفي على اثره . وبقيت ماتيلدة ارملة وحيدة ولكنها لم تيأس بل واصلت كفاحها وانتقلت الى دار والدتها البائسة واخذت تدرس لتصبح معلمة حتى نالت هذه الوظيفة بنجاح وجعلت حياتها ذات محتوى جيد .

ان هذه الرواية تصف بيئة برلين وما جاورها وتصور طموح وارادة امرأة مدبرة ذكية بذلت جهودها للتغلب على مصاعب الحياة .

مرتضى الشيخ حسين

رسالة وارشو

يبدو لي ان من بين الامم القلائل ، وبينها العرب ، التي وجد الشعر في حياتها مكانا متقدما ، كانت الامة البولندية وخاصة في حقب محنها الوطنية والمصيرية كالتقسيم الاحتلالي في القرن التاسع عشر والاحتلال الافنائي في زمن الحرب العالمية الثانية . فهذا الشعب وجد ، وفق مبدأ التعويض ، في الشعر والمسرح خاصة ، سلطة جديدة تملأ الفراغ الذي خلفته عملية محو الاستقلال والدستور والعلم الوطني الخ. وهناك دراسة بولندية عنوانها (تحليل سوسيولوجي لمفهوم الوطن) اعتمدت على عدد من ابيات قصائد معروفة عن الوطن ، في رسم منطلقاتها النظرية . ولقد كانت الشخصية البولندية في تلك الحقب لا تملك الا القليل من الفرص للتجسد و (الخروج) وبينها صيحة الشاعر وايماءة المسرح الرمزية . ومن الطبيعي ان زمانا آخر تعيشه اليوم هذه الشخصية فبعض الادوات ، وبينها الشعر ، استعادت الوظيفة القديمة الدائمة ، واعتور التخلخل العلاقة بين الشعر والمجتمع والتي كانت قائمة على ذلك الصعيد فحسب . واليوم يقول الشعراء والنقاد والناشرون ان الشعر غير مقروء . الا ان كلمة (غير مقروء لا تشخص ابدا العلاقة بين المجتمع والشعر . فنحن في النصف الثاني من قرن ابتدع مقاييس واساليب جديدة للتعامل مع ظواهر الثقافة التي اعتادت البشرية على اشكال معينة منها . وبالطبع فهذا احد التفاسير الرئيسية لظاهرة تقهقر الشعر ، وخاصة (المقروء) ، في المجتمع . فهناك

بين الناس احاديث مزعجة بانه مسكون بارواح شريرة كانت الزوجة ايفي بريست تشعر بالكآبة والضيق والاستيحاش لاسيما ان زوجها كان كثير الاشغال وافر المطامح لا تتخلل حياته سمات المرح والدعاية والاحاديث المسلية . كما كان جيرانها ، وهم عائلة نبيلة ، موضع نفور في نفس ايفي لا ترتاح اليهم لاسلوب حياتهم الاستقراطية المتزمتة . فاضطرت الزوجة لمعاشرة صيدلي وعقدت صداقتها مع قائد عسكري هو الميجر فون كرامباس البالغ من العمر ٤١ سنة والذي ساهم مع بارون فون انستيتين في حرب ١٨٧٠ / ١٨٧١ فاستمرت صداقتهما حتى في مدينة كيسين وقد حذر الزوج ايفي زوجته من علاقتها بصديقة الميجر. ثم عين الزوج مستشارا في وزارة ببرلين . والانتقال الى برلين لممارسة هذه الوظيفة يعني انفصال ايفي من صديقها الميجر كرامباس ومع ذلك فقد فرحت بهذا الانتقال لان حياة المدنية تساعدها على تحقيق مركز اجتماعي اعلى وصلات اوسع وتعرف على مجالات مهمة في حياة المدن وبعد سبع سنوات من حياتها في برلين مرضت وادخلت احد المصحات . وفي غيابها عثر الزوج على رزمة رسائل موجهة لها من الميجر كامباس فاحتدم الغضب في قلب الزوج وطلب من الميجر الدخول في مبارزة فوافق الميجر وقد قتله الزوج في اثنائها بضربة سيف عنيفة . ثم طلق البارون زوجته ايفي . وارادت الزوجة المطلقة العودة الى بيت ابيها فرفضها أهلها لانها اخلت بسمعتهم جراء سلوكها . عاشت ايفي مع وصيفتها لمدة ثلاثة سنوات في دار وضيعة وبحالة فقر في برلين وكانت المحكمة قد اقرت حق الوالد بالاحتفاظ بابنته التي انجبتها ايفي منه . ولم تستطع الام مشاهدة ابنها خلال تلك السنوات التي طلقت بها . وبعدئذ جراء الحاح الام وافقت الوزيرة على ان تزور الام ابنتها التي كانت تشعر بفقدان الامومة وحنانها نظرا لعيشها وحيدة في احضان والدها . اصيبت الام بتدرن رئوي وانهيار اعصاب فعالجها الطبيب واوصى والديها ان يسترجعاها لتحتفظ ببقية حياتها . وعادت ايفي الى دار والديها فقضت معهما حياة هادئة الى ان عاجلتها المنية . اما فون انستيتين فقد رفع الى منصب مدير في الوزارة ولكن عيشه كان محاطا باليأس والالم الداخلي .

تعتبر هذه القصة من اهم اعمال تيودور فونتانه واجملها واحبها في الادب والبيان حتى وصفها توماس مان « بالسحر الفني » وهذه الرواية تشهر بالمجتمع البرجوازي الذي استمر بتمسكه بتقاليده البالية القديمة يوجه ما كيفته ذات العجلات المتخلخلة . ان الكاتب يصب فيها ازدراءه ونقده اللاذع لحياة المجتمع الاقطاعي البروسي القائم على ميكانيكية التقاليد المتخلفة التي لم تساير مقتضيات الزمن السريع في تطوراته وارتقائه . فقد كانت الفئة الطاغية الحاكمة في المجتمع متمسكه بسيادة الشهرة الفارغة والصيت بشكل لا يتفق والمشاعر الانسانية والاخلاقية النبيلة . ان بارون فون انستيتين يقصر سلوكه وحياته اليومية على نيل السمعة بين فئات مجتمعه البرجوازية يحطم زواجه ويسبب شقاء وموت زوجته لانه آلة بيد تقاليد مجتمعه البالية الجامدة ، حيث كان الفرد في ذلك المجتمع يصطدم بعقبات وقيود قديمة في مفاهيم الزواج وتكوين الاسرة السعيدة ، تلك القيود التي تحرمه من تحقيق رغباته في نيل دفء عاطفي ومشاعر انسانية حتى تحطمه .

واسلوب الكاتب في الحوار واختيار العبارة يضفيان على الرواية قوة تشد القارىء .

رواية ماتيلدة موهرينج (طبعت اول الامر في ١٩٠٨) في برلين ١٨٨٩ كانت الارملة السيدة موهرينج تعيش مع ابنتها ماتيلدة منذ سنين وحيدتين في دار بسيطة قرب شارع فريدريش شتراسه . كان زوجها المحاسب في مخزن تجاري قد توفي . وعاشت الام وابنتها بحالة سيئة فموردها الوحيد هو ما تستحصلانه من تأجير غرفة في دارهما للطلاب . كانت الام تتصف بالانانية والطمع وقسوة القلب والتفكير فقط بالحاجات اليومية بعكس ابنتها ماتيلدة التي كانت نظيفة جيدة الهندام ، ذات عبارات فصيحة وقوية ولكنها غير جذابة الشكل . وكانت تتحلى بارادة قوية واصرار على التغلب على وصفها البرجوازي الصغير . فهي تفكر في كيفية التخلص من بؤسها البيتي لتصبح مستقلة يوما ما تعيش براحة وتحرر من الفاقة . لقد سكن في الدار مستأجر غرفة لدى العائلة طالب اسم هوغو غروسمان وكان بحالة مالية جيدة ولكنه خامل وغير موهوب فعزمت الفتاة ماتيلدة كسبه وتطويره فبذلت كل الجهود في مداراته وتوفير راحته المنزلية وتشجيعه على الدراسة . وقد حثته للذهاب معها الى المسرح والاتصال بالناس وكسب الاصدقاء ذوى السمعة الجيدة وقد ابدت ذكاء غير قليل في كسبه . وفي اثناء مرضه بالحصبة وجهت له عناية بالغة وخدمة ممتازة حتى شفي من دائه . وتزوجها هوغو وبمساعدتها نجح في الامتحان واكمل دراسته ثم تابعت الفتاة تحرياتها للحصول على مهنة لزوجها فقرأت في احدى الصحف اعلانا يطلب فيه اختيار شاب ليعين رئيس بلدية في احدى المدن الصغيرة فقدم هوغو طلبه ونجح في المقابلة فعين في هذه الوظيفة . وانتقلت الزوجة معه الى مركز عمله الجديد وهناك كانت تواصل علاقاتها الودية بالناس الوجهاء في المدينة متسلحة بدبلوماسية في الاحاديث لتجعل لزوجها سمعة جيدة بين الناس . وبعد فترة من الحياة بهناء وسعادة مرض الزوج بالبرد جراء قيامه بالتزحلق على الجليد فاصيبت رئته بالتهاب توفي على أثره . وبقيت ماتيلدة ارملة وحيدة ولكنها لم تيأس بل واصلت كفاحها وانتقلت الى دار والدتها البائسة واخذت تدرس لتصبح معلمة حتى نالت هذه الوظيفة بنجاح وجعلت حياتها ذات محتوى جيد .

ان هذه الرواية تصف بيئة برلين وما جاورها وتصور طموح وارادة امرأة مدبرة ذكية بذلت جهودها للتغلب على مصاعب الحياة .

مرتضى الشيخ حسين

رسالة وارشو

يبدو لي ان من بين الامم القلائل ، وبينها العرب ، التي وجد الشعر في حياتها مكانا متقدما ، كانت الامة البولندية وخاصة في حقب محنها الوطنية والمصيرية كالتقسيم الاحتلالي في القرن التاسع عشر والاحتلال الافنائي في زمن الحرب العالمية الثانية . فهذا الشعب وجد ، وفق مبدأ التعويض ، في الشعر والمسرح خاصة ، سلطة جديدة تملأ الفراغ الذي خلفته عملية محو الاستقلال والدستور والعلم الوطني الخ. وهناك دراسة بولندية عنوانها (تحليل سوسيولوجي لمفهوم الوطن) اعتمدت على عدد من ابيات قصائد معروفة عن الوطن ، في رسم منطلقاتها النظرية . ولقد كانت الشخصية البولندية في تلك الحقب لا تملك الا القليل من الفرص للتجسد و (الخروج) وبينها صيحة الشاعر وايماءة المسرح الرمزية . ومن الطبيعي ان زمانا آخر تعيشه اليوم هذه الشخصية فبعض الادوات ، وبينها الشعر ، استعادت الوظيفة القديمة الدائمة ، واعتور التخلخل العلاقة بين الشعر والمجتمع والتي كانت قائمة على ذلك الصعيد فحسب . واليوم يقول الشعراء والنقاد والناشرون ان الشعر غير مقروء . الا ان كلمة (غير مقروء لا تشخص ابدا العلاقة بين المجتمع والشعر . فنحن في النصف الثاني من قرن ابتدع مقاييس واساليب جديدة للتعامل مع ظواهر الثقافة التي اعتادت البشرية على اشكال معينة منها . وبالطبع فهذا احد التفاسير الرئيسية لظاهرة تقهقر الشعر ، وخاصة (المقروء) ، في المجتمع . فهناك

اسباب اخرى اصبحت مسالة استقصائها اختصاصا علميا جديدا يسمى بسوسيولوجيا الثقافة . وهكذا فموضوع (الشعر غير المقرؤ) يعود الى القضايا الخاصة بسوسيولوجيا الشعر .

تفهم الحياة الادبية كمجموعة من العلائق بين الاديب واعماله والنقد والمتلقى . ولا شك ان هذه الترابطات يمكن ان تفحص على انفراد او على اساس انها داخلية ، وليس بالطرق السوسيولوجية فقط . فهناك علوم النفس والجمال واللغة والسبرنتيكا والتاريخ وغيرها . الا ان مسالة كون الشعر واقعا اجتماعيا يعتمد على ظاهرة الاتصال المضموني والمزاجي او الانفعالي ، ذي الاشكال الخاصة ، تتطلب اللجؤ الى المقياس السوسيولوجي ايضا . والغريب ان النظرة السوسيولوجية معدومة ، وشانها في النقد العربي ، في النقد البولندي . فهذا النقد يرجم بالغيب حين يتكلم عن النفوذ الاجتماعي للشعر . كذلك فالمتلقى العادي مجهول تماما لدى الناقد والكاتب الذين يللجان الى اللغة التخصصية المعروفة وبذلك يتخليان عن مهمة الوساطة بين المتلقى والشعر . وهكذا يترك المتلقى لمصيره. واما النقد فيدور ويدور في محيط قضاياه الخاصة وحتى اذا طمح في توسيع دائرة تاثيره فهو يتوجه بصورة رئيسية صوب الشاعر .. انها ليست احكام مراقب خارجي ، مثلي ، بل الصوت الجماعي في الصحافة الادبية وغيرها من مجالات الراي .

والواقع ان التلقي الاجتماعي للشعر ليس معتمدا كليا على الدور الوسيط للنقد . فالتاثير الاكبر تملكه المدرسة والنشاط التعميمي للاذاعة والتلفزيون وحركة النشر كذلك مسالة التقاليد وفي الاخير وضع الفرد وميوله التذوقية . وفي العام الماضي جرى استفتاء كبير حول المطالعة والاهتمام بالشعر . وكان السؤال الاول يتعلق بعدد الكتب التي قرئت خلال عام ١٩٧٧ (عدا الكتب المدرسية والمهنية) . وكانت النتيجة ان ٤٩٪ ممن شملهم الاستقصاء لم يقرا اي كتاب (جرى الاستفتاء على اساس ان نسبة ١٪ تعادل ربع مليون شخص تجاوز الخامسة عشرة من العمر) و ٥١٪ قرآوا على الاقل كتابا واحدا الا ان ٤٣٪ منهم لم يتذكروا اسم الكتاب او مؤلفه . والنسبة العالية بين الادباء المقروئين تعود الى ادباء من القرن الماضي وحتى قبله . ولا شك ان هذه النسب تومىء الى حقائق اخرى كسن القارىء ودرجة تحصيله الدراسي . مثلا كلما قل عمر القارىء المساهم في الاستفتاء كان اهتمامه اكبر بالمطالعة . كذلك يتسع نطاق المطالعة مع التقدم في التحصيل الدراسي . اضافة الى ذلك كشف الاستفتاء عن ان نسبة المطالعة في المدن هي ضعف نسبتها في الريف .

والسؤال الثاني في الاستفتاء خص العلاقة بالشعر . وكان كالآتي : هل تحب الشعر ؟ . وكانت الاجابة ان ٨٪ يحبه كثيرو ٤١٪ يحبه و ٢٨٪ يحبه ولكن ليس كثيرا و٢٣٪ لا يحبه . وهكذا فعدد محبي الشعر يعادل تقريبا عدد من لا يحبه . والغريب ان النسب المذكورة تخص مطالعة الادب عامة . والنتيجة هي ان الموقف من الشعر لا ينبع في اي حال من الاحوال من نطاق المطالعة ذاتها . وبالنسبة للموقف الايجابي من الشعر فتدعمه هنا مسالة التحصيل الدراسي العالي (٦٣٪) او المتوسط (٥٧٪) كذلك كشف الاستقصاء عن ظواهر اخرى منها ان اكبر مجموعة من الناس الذين لا يحبون الشعر هي بين الحاصلين على الدراسة الابتدائية او الاخرين الذين لم ينهوا التحصيل المتوسط (٤١٪) . وحتى هنا لا يمكن القول ابدا بوجود ترابط بين مستوى التحصيل الدراسي والموقف المعلن من الشعر.هذا ويلاحظ عموما ان عدد كبيرا من محبي الشعر نلقاه بين الفلاحين (٦١٪) وبعدهم ياتي العاملون ذهنيا (٥٥٪) والعمال غير المهرة (٤٦٪) بينما ٤١٪ من العمال المهمرة عبروا عن حبهم للشعر .

اما الناس في عمر متوسط فيملكون علاقة متحفظة مع الشعر ونسبتهم تفوق نسبة الشباب في الاعمار ما بين السادسة عشرة والخامسة والعشرين والذين يملكون العلاقة نفسها مع الشعر . ويفسر هذا باعتياد الشباب وتحت تاثير المدرسة ، على المطالعة . والواقع ان هذه الحقائق المطروحة ليست اساسا متينا لبناء احكام ثابتة طالما ان الاستقصاء لم يعر اي انتباه لمسالة هامة للغاية وهي ما الذي يفهمه المرء من خلال كلمة (الشعر) وماذا يعني لديه الشعر ؟ . مثلا في الاوساط الاجتماعية يكون الشعر مرادفا للحلم الذي يصعب تحقيقه او للحكم اللا واعي بينما في اوساط اخرى يكون الشعر حلما نبيلا او رفعة او سموا . وهذه المسالة تملك تاثيرها على دفع المرء الى اتخاذ هذا الموقف او ذاك من الشعر او القصيدة .

والان لنمسك بالنتائج النهائية : نصف عدد البولنديين البالغين يوجد خارج تاثير الاداب التي يعممها الكتاب مع مراعاة قضية ان الاداب وبينها الشعر تصل الى المتلقي ايضا عن طريق الصحافة والاذاعة والتلفزيون . وهذه الظاهرة تبدو ذات طابع شبه دائم . ففي استقصاءات من عام ١٩٧٠ كانت النتيجة نفسها . ان نصف من شملهم الاستقصاء عبر عن موقفه المتجاوب مع الشعر وبمعزل عن تاثير التحصيل الدراسي . ولربما هو العزاء الوحيد للشعراء وهم في خشيتهم من صيرورة شعرهم نخبويا ! . وهناك ايضا حقائق اخرى بينها ان المتلقى يفضل الشعر الذي يدخل في اطار « التقليد » المدرسي وبعيد عن التجريبية الطلائعية .

لقد تحدثت عن الاستفتاء البولندي من اجل تبيان الصعوبة التي تجابه المرء حين يسعى الى تحديد مكان الشعر ودوره في حياة الانسان . فتلك النسب والارقام تتحدث ظاهريا فحسب عما يربط الانسان العادي بالشعر وخاصة اذا كان بمقدورنا القول ان «الشعر» يمكن ان يكون مثلا شعبيا او رباعية قديمة او نصا بليغا من كتاب او خطاب او سياحة طلائعية في ظلمات اللاوعي .. فالشعر هو تكثيف خاص وبادوات خاصة ليس من الضروري ان تكون ثابتة ، لحقائق واوضاع وجودية .

(لماذا يقترب الانسان من الشعر وما الذي يبحث عنه هنا ؟) . كان هذا السؤال موضوع استقصاء اخر جرى بين طلبة معهدين عاليين في مدينة كراكوف البولندية . وكان الجواب الاعم : معاملة الشعر كهروب من الواقع الملموس . والجواب الذي جاء في المرتبة الثانية : الشعر يعيننا في فهم الاخرين ويمنحنا معرفة اعمق عن ذواتنا والعالم . واخرون قالوا : ان قراءة الشعر تسلية واستراحة وانفراج نفسي بعد جهد ما . وفريق اخر أكد على دور الشعر في توليد انفعالات جمالية وامكانية لمعايشة الكلمة الجميلة والدهشة التي تبعثها في النفس المقارنات غير الاعتيادية ثم الجدة و (غيرية) الكلمة الشائعة التي تستخدم في سياق اصيل . كما قال فريق اخر ان الشعر يثري القارىء روحيا ويغيره ويرغمه على تبديل طرائق التفكير والتحسس . وهكذا فمعظم الطلبة يقرا الشعر كي يتخطى ، ولو لزمن قصير ، الحدود بين الواقع الفعلي وعالم الاحلام. وهكذا فهم لا يبحثون في الشعر عن سبيل لحل المشاكل بل يحاولون الهروب منها . « بالنسبة لي يكون الامر بمثابة انفصال عن الواقع العادي » . « حين اقرأ الشعر احس كم هو لطيف ان يحلم المرء » . « بعد الدروس التي تملأ النهار كله مثل الحساب والاحصاء يفتح المرء ديوان شعر . وهذا شبيه بالدخول الى عالم اخر ـ اكثر رقة وجمالا » . « في المواقف الحياتية الصعبة خير للمرء ان يهرب الى اشعار تاملية جميلة كي ينسى متاعبه » . ان هذه العينات من الاجوبة تكشف عن موقف الهرب من الواقع والبحث عن قيم جمالية في الشعر في الوقت نفسه . وهناك ايضا من يقول « الشعر هو

صديقي الذي يفهمني بشكل رائع ولا يخونني ابدا . حين اقرأ الشعر اهرب من كآبة الواقع واحس بأنني سعيد » . « حين ادرك بان لا أحد يمكن ان الجأ اليه وحين اجابه مشكلة ما وحين اشعر بانني لست سعيدا اقرأ الشعر الذي يسمح لي بالتغلب على شكايتي ونفوري من الحياة والناس » . والمعنى الاخر لمثل هذه الاعترافات هو ان الواقع الذي يعيش فيه هذا المرء او ذلك لا يناسب المطامح والرغبات . ورغم القرب الظاهري من الاخرين يحس المرء غالبا بانعدام العاطفة والتفهم . وقالت احدى الطالبات : اننا شأن اناس احدى القصائد الحديثة ، مليئون بالاستخفاف ولا نعرف التحسس بأي شيء جميل . لقد اضعنا في مكان ما الحب والانفعال) . ولهذا السبب بالذات لا يبحث هؤلاء الناس في الفن عن صورة العالم القائم راغبين من الصميم ان يجدوا انفسهم في .. مكان ما . والملاحظ ان رفيق الهروب يكون عادة شاعرا من الرعيل القديم يعود الى فترات الرومانتيكية او الرمزية المجنحة او الغنائية المحايدة . طيب . الا يقدم الشاعر الحديث أي شيء القارىء الذي يبحث عن مهرب الى عالم اخر جميل ؟ ولماذا تبدو اشعاره غير مفهومة ولماذا يصعب قبول لغته الشعرية واسلوبه في التصوير ؟ انها أسئلة عويصة بقدر ماهي ساذجة ! . كذلك فهي تنسحب على الشعر فقط بل على كامل فنون هذا العصر الانقلابي الجديد . ولكن لنعد الى الناس ثانية : مثل هذه الاسئلة وردت في استفتاء توجهت به صحيفة الحزب البولندي الى اوساط القراء في العام الماضي . وكانت غالبية الاجوبة تدين الشعر الحديث بطبعاته الطلائعية الاخيرة . فالكل يتهمه بالاغراق في الشكلية وكونه قد الغى دوره الاتصالي ويتحدث عن جماليات لا يدركها القارىء . وفي الاستفتاء المذكور بين الطلبة يتبلور موقف اخر ازاء الشعر كوسيطة لفهم النفس والانسان الاخر والاحداث : « قراءة الشعر تقودني الى فهم الانسان الاخر » . « في الشعر يمكنني العثور على كثير من الاجوبة المقنعة على اسئلة تقلقني » . « الشعر يعلمني النظر الى العالم بعيون الاخرين ـ الشعراء ، وفهمه بشكل افضل » . « الشعر يساعدني في التفهم الافضل لانفعالاتي وتحسساتي وذلك من قسوة الحرب ووحشيتها » . « حين اقرأ الشعر اتعرف على اللغة وعادات أزمان وبلدان اخرى واغنى معرفتي بالعالم » . « الشعر يساعدني في التفهم الافضل لانفعالاتي وتحسساتي وذلك من خلال مقارنتها بما يعانيه الشاعر نفسه » . « الشعراء الاخلاقيون لما بعد الحرب يرغمونني على التفكير بالعالم المعاصر ومعناه » . «حين اقرأ الشعر احتك بكثير من القضايا ذات الطبيعة الاجتماعية والسياسية والفلسفية » . كذلك نعثر بين اجوبة الطلبة على وظيفة اخرى للشعر : « في الاشعار اعثر على ما يماثل المواقف التي عشتها الا ان الشاعر يعرف التعبير عنها بصورة مغايرة وبشكل اجمل وأفضل » . وهناك من اعتبر الشعر نخبويا : « الشعر ليس للفاني العادي فهو للناس الذين يملكون روح الفنان ويعرفون التفاعل مع الشعر والتحسس بالجمال » . « ليس الجميع يملك الحس الجمالي لذا فالشعر بصوره الاكثر جدية هو لمن يملك ذلك الحس » .

ان كلمة (الجمال) نعثر عليها في جميع الاجوبة تقريبا كما ان الكل يريد التعايش معه وبمعنى اخر امتلاكه . وهذا يذكرني بحوار طويل جرى بين شاعر وتشكيلي في وارشو وحين سال الشاعر زميله : أي شيء يضايقك في الحياة واكثر من غيره ؟ كان الجواب : القبح الذي هو حولنا وضمور الحساسية ازاء الجمال .. البشاعة التي تصول وتجول .. كل شيء قبيح بشكل يعدم التفكير فيه) . وحتى لو خلت هذه الاقوال من المبالغة فان القليل من الجمال قد بقى في هذا العالم ..

وفي الاخير بقيت تلك المجموعة التي تعامل الشعر كوسيطة الاثر الروحي : « بقراءة الشعر يرفع الانسان مستواه الفكري ويزيد من رصيد كلماته من اللغة الادبية وحينها يكون قادرا على التعبير عن افكاره بصورة بينة ودقيقة » .

« من خلال قراءة الشعر يصبح الانسان ذكي الفؤاد وتتسع مخيلته » . « الشعر ينسى العقل والمرء حينها يتمرن على التفكير وفي صياغة افكاره بالكلمات » . « الشعر يوقظ المخيلة والحساسية ازاء قضايا لم تكن مدركة .. الشعر يعلمنا حب الانسان الاخر » . « الشعر يبعدني عن القضايا المادية التافهة فحينها تدرك القيم الروحية التي لا نلحظها في الحياة اليومية . والشعر يساعدنا في الايمان بانه توجد حقا امور جليلة تليق بالانسان ومن الواجب ان نلحظها في الحياة اليومية » . « بفضل الشعر يقترب الانسان من عوالم الثقافة الاخرى » . « الشعر يغيرني : أتحسس الطبيعة بشكل اخر واذا كنت مع فتاة اسعى الى ان اكون رقيقا وذا حس رهيف » .. ولعل هذه الوظيفة (الاثراء الروحي) هي بين الوظائف الكبرى للشعر والتي ادركها وليس هؤلاء الطلبة فقط .

ان هذه المنطلقات المتباينة صوب تقييم الشعر ودوره الاجتماعي تذكرني ايضا بجواب اخر ، شاعري : الشعر ليس هو الخبز او الملح او النور او الهواء ـ الشعر هو كلها) .

والان ما الذي يخرج به القارىء من هذه الصورة المصغرة لردود الفعل ازاء الشعر في بلد مثل بولندا لعب الشعر فيه دورا كبيرا في حلبة المجتمع والسياسة والتاريخ . ولعل هذه الصورة هي احد وجهي العملة التي يصكها الشاعر والمتلقي معا . وما يعقد المسالة اكثر هو الوضع المغاير للشعر (وخاصة الغنائي) أزاء العمليات الاجتماعية عامة . فحالته ليست شبيهة بحالة الرواية او الملحمة . فالرواية منذ ولادتها تقريبا متجذرة بقوة في مسارب الحياة الاجتماعية وهي لامد غير بعيد اعتبرت (انعكاسا) لها في حين ان الشعر الغنائي عامل نفسه (كذلك عامله الاخرون) كحالة تسام لمعاناة وتجارب فردية لا يمكن صياغتها في هيئة « عامة » . ومن معضلة علاقة الشاعر بالعالم اقتربت علوم كثيرة لا تسمح ولو بتعدادها المساحة المخصصة لمثل هذه الرسالة التي كرست للمثال البولندي في مسألة (الشعر في المجتمع) .

عدنان المبارك

جائزة نوبل للادب للصهيوني سنجر

في شقته في ميامـي بيتش حين سمع بنبأ منحه جائزة نوبـل للاداب لعـام ١٩٧٨ ، علق اسحاق باشيفنر سنجر قائلا « انها غلطة او نكتة .. دعوني أتناول فطوري ! » .

هذا التعليق بالذات وظفته الصحافة الموالية للصهيونية العالمية لتدليل على العفويـة والصدفـة التـي تـم بهما أختيار كاتـب صهيوني لنيـل جائزة نوبـل . وارادت الايحـاء بـان لجنة الـ (١٨) التحكيمية لمنح هذه الجائزة لـم تتأثـر بمـا يصـدر من ضغوط صهيونية بحيث انهـا اختارت كاتبـا مطمورا لـم يكـن معروفـا في الادب العالمـي .

فاذا كانت اللجنة التحكيمية لعـام ١٩٧٧ قد منحت الجائزة لكاتب صهيوني هو شاؤول بيلو لكونه معروفـا في الاوسـاط الادبية العالمية على صعيد الكتابة وعلى صـعيد مواقفه السـافرة ، فـان منحه الجائزة لم يتـم بمعـزل عـن الواقـع السياسي الذي يسـود العالم مع الاخذ بنظر الاعتبار الضجة الاعلاميـة الصهيونية عشية منـح بيلو جائزة نوبـل وما ترتب عليها من زيـارة للقدس المحتلة واطلاقه تصريحات تبشر كلها بالمفاهيم الصهيونية وتدافـع علانيـة عن الكيان الصهيوني .

ولعل هذه التصريحات والمواقف المعلنة لكاتب حاز على هـذه الجائزة قـد اصاب بالحرج اللجنة التحكيمية لمنح الجائزة بسبب انها كشـفت بما لا يقبل الشك عن تعاطفها مع هذا الكاتب الصهيوني أمام الرأي العام العالمـي وادباء العالم بخاصة .

وفي هذا العام ارادت هذه اللجنة ان تصحح أسلوبها وطريقتها في منح الجائزة فعمدت الى أختيار كاتب بعيـد عـن اضواء الاعلام الصهيوني ، كاتب يلزم الصمت على المستوى السياسي ويجاهر باراته الصهيونية علـى مستوى الكتابة الادبية .

ومن هنا جهدت لجنة نوبـل الا تكرر الخطأ المكشـوف فعمدت الى اختيار كاتب مطمور ! يعيش في نيويورك لم نسـمع به يوما يبشر بمفاهيم صهيونية ! فماذا يريـد ادبـاء العالم من لجنة نوبل حين اختارت كاتبا لا يملك احد الدليل القاطع على صهيونيته !! وبالتالي هل تلام هذه اللجنة على اختيارها لهـذا الكاتب ! بمعنى هـل تتهم مـرة اخـرى بانحيازها بعـد ان اختارت كاتبا كهذا ؟

ففيما كانت انظـار ادباء العالم تتجه هذا العام الى الكاتب الانكليزي غراهام غريـن والى الكاتب التركـي يشار كمال ، فاجات لجنة جائزة نوبل العالم بمنح جائزتهـا الى الكاتب اسحاق باشيفز سـنجر (٧٤ عاما) ضاربة عرض الحائط بآراء النقاد في أوربـا الذيـن وصف احـدهم رواية الكاتب التركـي « العشـب الذي لا يمـوت » بانها روايـة ملحميـة بـل واطلـق عليها الياذة القـرن العشريـن .

ويبدو ان لجنة نوبـل لم ترضى لنفسـها ان تتأثر بما يقـال وتأخذ بنظر الاعتبار وجهات النظر النقديـة المطروحـة في الصحف والمجلات الاوربية غير الخاضعة النفوذ الاعلامي الصهيوني كون ذلك يشـكل موقفا محايـدا ! وبالتالي (خشيت) هذه اللجنة ان تتهم بانحيازها لهذه الاراء فما كان منها الا ان تتجـه الـى « أمريكا » وحدها دون ان تتطلع الى تضاريس الواقع الادبي في العالم لتختار كاتبـا مطمورا . فمن بين (٤٦٠٫٠٠٠) يهودي يتكلمـون اليدش في نيويورك (الاحصائية مأخوذة عـن مجلة نيوزويك) انتشلت اللجنة التحكيمية سنجر من بينهم وربعته على « عرش » الادب العالمـي لهذا العـام .

تبرر لجنة نوبل منحها الجائزة لهذا الكاتب بقرارها الذي جاء فيه (منحت هذه الجائزة لسنجر بسبب فنه السردي المؤثـر والمتأصل في الموروث الثقافـي اليهودي البولندي ، هذا الفـن الذي طـرح حالات انسانية عـن الحياة) !!

والان ، لنر اية حالات انسـانية طرحهـا سـنجر عـن الحياة . في مقابلة اجراها معه قبل سنوات مراسـل مجلة نيوزويك « ابيفل كافليك » حـين اصر سـنجر على القـول : (لو سالتني عـن رايي بالانسانية لقلت لك انني متشائم . انني لا اؤمن بدعاة الاشـتراكية بالغد المشرق والمستقبل الجميل) ؟! ايـة حالات انسانية عن الحياة هذه . يبدو ان لجنة نوبـل لم تحمل هـذا التصريح علـى محمـل الجـد !

واذا اتفقنا مع رأي اللجنة التحكيمية ان سـنجر كاتب مطمور (ناهيك عـن فوزه قبـل سـنوات بجائزة الادب الوطني في مدينة نيويورك) وبان موسـوعـة الادب العالـمي الحديث التي تضـم قرابة (٧٠٠) اديب بين كاتب وشاعر والتي وضعها (٣٢) ناقدا ، لم تذكر بجملة واحدة هذا الكاتب بخير او بشر ، فاننا لا نبيح لانفسنا ان نرفض منـح الجائزة لهذه الكاتب علـى أساس انه كتب بلغـة اليدش الميتة حسـب . ان هذا الموقف سيبعدنا دون شـك عـن الدوافع الاكثر جوهريـة من وراء منحه الجائزة .

ولعلنا لا نصل الى كل الصواب لو توسلنا بالراي المطـروح عـن اللغـة الميتة التي يكتب بها سنجر . ان هذا ليس كشـفا جديدا . فسنجر نفسه يدافع عـن استخدامـه لهذه اللغة منذ سـنوات . ومن المعلوم ان سنجر اسـتمر على الكتابة بلغة اليدش منذ أربعين عامـا سـواء في اعماله الادبية او في الصحيفة اليهودية « ديلـي فوروورد » التي تصدر باليديشية .

ان سنجر لا يفوت مناسبة الا ويقول بانـه (يريد) الكتابـة بلغة ميتة حتى انـه صرح مرة قائلا (انني اجعل كتاباتي غير قابلـة للترجمة الى لغة اخرى) ولذلك فقد اغتاظ من صديقه شاؤول بيلو لان الاخـير ترجم روايـة له الى الانكليزيـة . ومن الجدير بالذكر أن اول روايـة تترجم له الى اللغة الانكليزيـة هي روايـة « العبد » وقد صـدرت عـن دار بنغوين للنشر في سنة ١٩٦٢ .

في سنة ١٩٦١ ينبري سنجر مدافعا عـن استخدامه لهذه اللغة الميتة بقولـه : (انني اريـد ان اكتب قصص الاشباح ولا شـيء يناسب الاشباح غير اللغة الميتة ... كلما كانت اللغـة ميتة كلما كان الشبح حيا . فالاشباح تحب البيديشية . وبحـدود علمـي فان الاشباح تتكلم البيديشية) !!

اية أشباح يعنيها سـنجر ؟ هل هي الاشباح التي في عرفنا ؟ لانتصور ان سنجر بهذه البلاهة والسطحية ليؤمـن بالاشباح في عصر العلم والتكنولوجيا والسبرنتيكا والاقمار الصناعية . ان الاشـباح التي يعنيها سـنجر هم اجداده اليهود الذيـن يتكلمون البيديشية ، أن الاشباح رموز لابطاله الاسطوريين الذيـن أثر مخاطبتهم بلغتهم . وهـو يرمي من وراء ذلك أن يستبدل حالة انقراض البيديشية بفعل ديمومتها عـن طريق الكتابة بها . انهـا دعـوة للكتابة بهذه اللغـة التي ينبغي لها ان تكـون ــ في عرفه ــ رمزا عصريا حديثا تجمـع شـمل من يتكلم البيديشية ولتكون بالتالي مركـز اشـعاع لمفاهيم الغيتو في المستقبل .

اشباح سنجر هم رموز لابطاله الذيـن رسمهم في رواياتـه . فلناخذ نمـاذج من ابطال سـنجر . ان ابطـال (الاشبـاح) سنجر

منتخبون من يهود بولونيا . أحد هؤلاء الابطال يستذكر ظهرا عن قلب التوراة واشعاره . ويحاول اخر ان يبني نموذجا مصغرا للقدس (اورشيلم) . ان معظم أبطاله يغلب عليهم التعطش للدماء واستحواذ فكرة الانتقام التي سادت بعد السبي البابلي . ففي احدى قصصه التي اسماها عن عمد « السفاح » يتحول حاخام فاشل الى قصاب يتحرق شوقا الى الخوض في الدماء لدرجة سيطرق على عقله تصورات ان العالم تحول كله الى مسلخ (مجزرة) . هؤلاء هم اشباح سنجر .

واذا توخينا الاجابة الصحيحة ايضا فاننا سنجدها عند سنجر نفسه . اذ انه لا يؤمن ب (اشباحه) فقط بل وببعثها ايضا . يقول سنجر « انني متاكد ان ملايين الجثث التي كانت تتكلم الييديشية ستحيا يوما من مقابرها وعلى شفاهها السؤال الاول : هل هناك كتاب جديد مكتوب بالييديشية نستطيع قراءته ؟ » .

من هنا ، فالاشباح ليست سوى اجداده ، وليست ايضا سوى رموز دينية مبثوثة في التوراة واشعاره . ان سنجر يرمي الى تهيئة اذهان قرائه لتقبل فكرة بعث هذه الرموز والشخوص التوارتية . هذه الرموز التي (سيكون لها شأن ذات يوم) !

لقد بدأت أشباح سنجر تحيا من مقابرها ! يقول سنجر بالحرف الواحد : « الاشباح تسرق مخطوطاتي . وفي احدى المرات اختفت مخطوطاتي لكنها سرعان ما اعادتها الي . وبدلا من ان افتش عنها ـ كما اعتدت على ذلك ـ واستشيط غضبا ، توصلت الى معرفة ان الاشباح هي التي اخذتها . فهي تسرق كتبي وعويناتي واحيانا مسوداتي ، لكنها تعيد كل شيء الى مكانه . وفي مرة من المرات سرقت وثائق اقامتي فجننت لذلك . ولكن بعد مرور سنة ونصف اعادت الي هذه الوثائق » !!

ان سنجر حين يكتب باليديشية فلانه يراها ـ حسب قوله ـ عالما جديدا غير مستكشف . ويهاجم اللغة الانكليزية ويقول عنها انها لم تعد تملك شيئا تقوله وبانها لفظت اخر ما عندها ، فلم تعد غنية بموضوعاتها ! وعلى هذا الاساس يعتبر رأي الناقد الصهيوني «ايرفنغ هو» مبررا رأي سنجر حين يقول : «ان الييديشية تحتوي على فيتامينات لا تملكها اللغات الاخرى » !!

سامي محمد

صفحات مجهولة في حياة جورج صاند

ولدت الكاتبة الفرنسية الشهيرة أورور دوبان المعروفة ب (جورج صاند) في باريس عام ١٨٠٤ في عائلة ارستقراطية ثرية أفلست فيما بعد . وقد امتازت الكاتبة ، التي كانت تمثل التيار الديمقراطي في الرومانسية بانتاجها الادبي الغزير .

عند استقرائنا لروايات جورج صاند في الفترة المبكرة من حياتها نرى ان أبطالها يمتازون بميولهم وانحيازهم الى ممثلي الرومانسية الفرنسية المبكرة الذين كانوا ذاتيين (أنانيين) بشكل استثنائي ، خائبي الامل في الحياة ، متقوقعين في عالمهم الداخلي . ولكن الموضوع الاساس لهذه الروايات كان أصيلا وجديدا ويقف موقف الند من النزعات الرجعية للرومانسيين الفرنسيين الاوائل ، وهو يتجلى بوضوح في رواياتها (انديانا ـ ١٨٣٢) ، (فالنتينا ـ ١٨٣٢)، (ليليا ـ ١٨٣٣) ، (جاك ـ ١٨٣٤) .

لقد اعترضت صاند بحماس على نفاق وكذب وزور مراسيم الزواج لدى طبقة النبلاء البرجوازيين التي كانت تستعبد المرأة ، وكشفت الجوهر الاناني للاخلاقية البرجوازية . وانبرت الكاتبة لمناصرة قضية المرأة والدفاع عن حريتها ، ولكنها لم تخرج في تلك الفترة من أطار التمرد الشخصي على المجتمع ، وهذا ما نجده في روايتها (ليليا ـ١٨٣٣) . ثم لجأت الكاتبة الى تمجيد واضفاء شيء من الكمال على صيغ الحياة الاعتيادية السائدة قبل البرجوازية مجسدة ذلك في روايتي (انديانا ـ ١٨٣٢) ، (فالنتينا ـ ١٨٣٢).

ونلاحظ ان صاند قد كتبت أحسن رواياتها الاجتماعية في فترة التهيؤ لثورة سنة ١٨٤٨ ، تحت تأثير حركة العمال التي تنمو بشكل عارم : (رفيق الرحلات الدائرية ـ ١٨٤٠) ، (أوراس ـ ١٨٤١)، (خطيئة السيد انطوان ـ ١٨٤٧) . وقد تناولت صاند في رواياتها الانفة الذكر نماذج من الابطال الايجابيين الفرنسيين .

وقد استطاعت صاند في رواية (أوراس) أن تنتزع من الابطال الديموقراطيين الذين شاركوا في انتفاضة ابريل ١٨٣٢ في باريس الشكل الرومانسي للفرد ، مصورة انانيته البرجوازية واكتساح عالمه الداخلي . أما في روايتي (رفيق الرحلات الدائرية) و (خطيئة السيد انطوان) فقد انتقدت الكاتبة بشكل قاس المجتمع البرجوازي بما يملكه من طمع في الكسب والربح الفاحش .

ولكن مما تجدر الاشارة اليه هو أن الروايات الاجتماعية لجورج صاند قد كتبت تحت التأثير الكبير لنظريات وآراء المثاليين الطوباويين في الثلاثينيات والاربعينات من القرن التاسع عشر ، تلامذة سان سيمون ، وكذلك تحت تأثير ممثلي الاشتراكية المسيحية، لاسيما (لامني) ، الذي انفصل عن الكنيسة اثر كتابه الشهير « انطباعات عن حالة الكنيسة الفرنسية » ١٨١٨ ، وكذلك كتاب (أقوال مؤمن ـ ١٨٣٤) الذي أدانته الكنيسة بشدة وسبب انفصاله عنها .

ومنذ هذه الفترة نلاحظ ان النتاج الادبي لجورج صاند يمتاز بنزعات مثالية ـ طوباوية تنادي بتخطي تناقضات المجتمع البرجوازي بشكل سلمي ، والتي أطلق عليها الناقد الروسي الكبير (تشيرنيشيفسكي) نزعات وردية ، مثالية الواقع .

وبالرغم من افلاس صاند من المواضيع الايجابية في رواياتها، نرى أن هناك جانبا قويا ومهما في رواياتها الاجتماعية يتجسد في اعترافها بحقوق الشعب في ظروف انسانية وفي التعبير عن الطاقات الابداعية للعمل والتي كانت الرأسمالية تضغط عليها . وهذا ما نجده بوضوح في شخصية (بيير كوكينين) في رواية (رفيق الرحلات الدائرية) وكذلك في شخصية العامل الحرفي (جان جابلو) في رواية (خطيئة السيد انطوان) وغيرها .

وقد نشرت صاند في بداية الاربعينات « الخبازون الباريسيون » و «السياسة والاشتراكية» « رسالة معدم من الوادي الاسود » وغيرها تحدثت فيها عن استغلال الكادحين من قبل البرجوازيين ، فاضحة زيف وكذب الديموقراطية البرجوازية . ثم جسدت الكاتبة في روايتها المشهورة « كانسويلا ١٨٤٢ ـ ١٨٤٣ » تلك الفكرة القائلة بأن مبدع الموسيقى الاصيل هو الشعب ، وعكست عداء الطبقات البرجوازية المتنفذة في المجتمع للفن .

وقد اعتزلت صاند الحياة السياسية وابتعدت عن المواضيع الاجتماعية في نتاجها بعد ثورة ١٨٤٨ ، حيث اتجهت للكتابة عن سيرة حياتها (هي وهو ـ ١٨٥٩) مبدعة لونا جديدا من القصة وهو ما يطلق عليه فن القصة الريفية ، الذي يمتاز بصفات المهادنة المثالية مع الواقع ، ومن الامثلة على ذلك « قيادتنا الصغيرة ـ ١٨٤٩ » ، « اللقيط فرانسوا ـ ١٨٥٠ » ، « زفو ناري ـ ١٨٥٣» وغيرها .

أن استعراضنا للنتاج الادبي لجورج صاند ينطلق من التأكيد على أحد الجوانب المجهولة في حياة صاند ـ الكاتبة ، والذي لم يأخذ لحد الان حقه في البحث والاستقصاء ، الا وهو جانب النشاط الصحفي للكاتبة ، حيث أن صاند تمتاز بانتاج روائي وقصصي غزير، ولعل استعراضنا مثل استعراضنا هذا لحياة وأدب الكاتبة لا يفي

بالغرض ولكنه بمثابة توطئة للدخول في الموضوع المطلوب .

« جـورج صانـد ـ صحفيـة »

للوهلة الاولى تبدو هذه الصفة غير مألوفة للقارىء ، الـذي يعرف جورج صاند ككاتبة روائية فرنسية مشهورة . ولكـن آخـر الاصدارات من رسائلها ومقالاتها الاجتماعية قد ساعـد في تسليط الاضواء على هذا الجانب من ابداع الكاتبة الفرنسية المعروفـة . بطبيعـة الحال قبل أن تظهر روايات صاند على شكل اصدارات مستقلة كانت تنشر في الصحف والمجلات الباريسية على شكل نصوص روائية نثريـة .

بعد مضي عدة أسابيع من مجيئها الى باريس عام ١٨٣١ برهنت صاند أن بامكانها الاعتمـاد على قلمهـا في العيش في هـذه المدينة الجديدة بالنسبة لها . سـعـت صاند في بدايـة الامر الى التعـاون مع المجلات الرصينة آنذاك أمثال « روفي دي باري » وغيرها . ولكن أبواب هذه المجلات كانت موصـدة أمامها ولم تفتـح الا في وقت متأخـر .

كتبت صاند في ١٥ آذار عام ١٨٣١ تقول « لابد من العيش بشكل ما . أخذت اكتب بعض المقالات الصغيرة والتعليقات في جريدة فيغارو » . لم يكـن الطريق امام صاند معبدا بالزهـور ، حيث واجهت مصاعب كثيرة في النشر . وكان الناشر آنري دولانوشي يقوم ـ في أحيان كثيرة ـ ينشر واحدة من كل عشر مقالات ، مقدمـة من قبل صاند ، أما ما تبقى ـ حب أقوال شـهود عيان ـ فكانت تأخذ طريقها الـى سلة المهملات . وقد أشـارت الكاتبة في رسـالتها المكتوبة في ١٥ آذار الـى ذلك مؤكـدة بان الصحفيين ما كـانوا يتمتعون بتلك الحرية التي تصـورتها هي قبل وصولها الى باريس . كتبت تقـول « دولاتوش يحدق فينا طول الوقت ويمزق نتاجنا طولا وعرضا ويجبرنا على تنفيذ أهوائه ونزواته والموافقـة علـى ضياعاته فكنا نكتب كما يحلو له حيث أننا كنا نعتبر مجرد دمـى في مؤسسته ، مجرد عاملين في مجال الصحافـة » .

ومضت السنون وتبلورت موهبة صانـد ، أضافـة الى أنهـا أصبحت أكثر نضوجا حيث وعت اكثر فاكثر مسؤولية دورها ككاتبة وصحفية وكوجـه اجتماعي معروف . وقد استمر نشـاطها الصحفي موازيا لنشاطها الابداعي حتى عـام ١٩٤٨ ، حيث ابتعـدت عـن الصحافة بعـد الثورة واقتصرت في ابداعهـا الروائي والقصصي على القصص الشخصية والريفيـة .

كان لاحـد الحـوادث التي جرت في خريف عام ١٨٤٣ الاثر الكبير في حث صانـد على القيام بحملة شـعواء على صفحات مجلة « ريفيوا ندباندنت »(١) للدفاع عـن البائسين . تمتاز الحادثة بشيء من المأساوية وتعبر عـن الاستهانة بحياة الضعفاء والمسـاكين حيث نلاحظ ان طفلة صماء بكماء تدعى ـ فانشيتا ـ تختفي بكل بسـاطة من ملجأ الايتام . وكما اتضح فيما بعـد فان المشرفات على الملجـأ قد سأموا من العناية بهذه الطفلة المريضة الهادئة والتي لم تلق العلاج المطلوب فطلبوا من أحد سائقي العربات أن يأخذها بعيدا عـن المدينة وقد نفـذ السائق ارادوا منـه بعـد ان اودع الطفلة البريئـة « فانشيتا » في عز الليل في غابة تبعد عـن المدينة بـ ٨ كم .

بعد مضي شهر على حادثة اختفاء فانشيتا عثر عليها عنـد مجموعة لاعبي السيرك المتجولين في مدينة ريوم (مقاطعة كنتال) . وبلا أيـة ضجـة تعـاد مرة اخرى الى الملجأ . وقد حاول مدبرو هذه الجريمـة في بدايـة الامر انهـاء الموضوع وترك المذنبين بـلا عقـاب مما حدى بجـورج صـانـد للتصدي الى هذا الموضـوع حيث قامت بنشر مقالة مفصلـة عـن كل ما رافـق اختفاء الطفلة من عوامل وأسباب وأثارت المقالة الانفة الذكـر الـراي العام آنـذاك . لقد اتهمت الكاتبة السلطات الفرنسية باخفائهـا الجريمـة مشـيرة الى ان مثل هذا التهاون مـع المذنبين لا يمكن ان يضمن أمن وحياة الاطفال في المستقبل . وقد أثار حفيظة صانـد ـ بشكل خاص ـ موقف المدعي العام الملكي الـذي كـان يصرح ويؤكـد بشكل منافق بان أي شيء يسـتحق الاهتمام لم يحدث ، أما بالنسبة لفانشيتا فانهـا قـد اختفت بشـكل مفاجـيء ومبهـم ولا دخـل لاحـد في الموضوع .

حادثة صحفية أخرى هزت بها صـاند كل أرجـاء فرنسـا ، بعد مرور سـنة من الحادثـة الماضية ، عندما قامت بنشر رسـالة تتضمن اعترافا دراميا صريحـا ومؤثرا عـن أوضـاع الحياة والعمل في حينه ، حيث يذكـر الخباز الباريسي في رسالته بانـه خـلال سنة كاملة لم يتسن له العمل سوى ٣ أسابيع ويومين فقط وذلك لوجود ما يزيـد على الالف عاطل من ابناء مهنته في باريس وحدها . وقد أدانت الرسالة بشـكل صريح مكتب تنظيم العمل في الابتزاز المباشر من العمال حيث يقول كاتب الرسـالـة بان موظفي المكتب يبتزون من الناس جزءا كبيرا من رواتبهم بحجة تهيئة وتنظيم أعمالهم ويرفضون بلا رحمـة مساعـدة من لا يدفع لهم ما يطلبونه . وتتحدث الرسالة عـن سـاعات العمل الشاقة والتي لا تطـاق حيث تصل الى ١٦ ـ ١٨ ساعة من العمل اليومي للخبازيـن في اعماق الافران التي لا تتوفـر فيها أبسـط الشروط الصحية والتي تعتبر ، كما يصفها كاتب الرسالة « مسـالخ انسانية » حقيقية وحيث تغطي حيطانها وسقوفها اوساخ سائلة تنبعث منها روائح كريهة .

وقد ادان الخباز الباريسي في رسالته المفتشين الحكوميين أيضا ، الذيـن كانـوا يتقززون من النزول الى هذا الجحيم ، مفضلين تذوق الفطائر المصنوعة بشكل محسـن خصيصا لهم .

وقد نشرت صاند تعليقا شديد اللهجة علـى رسـالة الخباز الباريسي قائلة « من العار أن لا يحظى موضوع صنع الطعام للناس الجياع والبؤساء الذيـن يقاسون من البرد والامراض بما يجب من اهتمام » لقد وجدت صـانـد في رسـالة الخباز الباريسي المعدم رمزا للمـاسـاة القادمـة .

وبحلول عام ١٨٤٨ ، عام المد الثـوري في فرنسـا نلاحظ أن النشاط الصحفي للكاتبة يقترن بنشاطها السياسي ، حيث نـرى ان صاند تقوم بنشر العديد من المقالات السياسية والمواضيع الاجتماعية الحقيقية على صفحات المجلات والجرائـد . ان مقالات صاند المنشورة على صفحات مجلة «بولتين ديومنستردي دينترفيو»(١) تعتبر ملاحم سـياسية أصيلة . وفي أبريـل من نفس العام تقوم صاند باصـدار نشـيد « كوزديوبيوبيل » ـ قضيـة الشعـب ، مهدى الى أبطال شـباط حيث تتغنى فيه بمثل وقيم الاخـوة وتنتصر بحرارة للافكار الاشتراكيـة . وتنشر صاند في تلك الفترة ايضا مقالات جدليـة عنيفة بعنوان (رسائل الشعـب) ، وفي ٣٠ نيسـان تشـعر صاند بشيء من القلق وعدم الارتياح فكتبت الكلمات الكئيبة التاليـة : « لا أسـتطيع العيش لذلك الحين الذي تتجسـد فيه أفكاري ... وسيموت جسدي مع الشـعب الذي انصهرت روحي فيه » ...

بعد القمع الدموي لانتفاضة حزيران « التـي اصبحت أول انتفاضـة مسـلحة للعمال ضد البرجوازية » نـرى جورج صاند وقد اعتزلت الحياة السـياسية ، ولم تنشر في الصحف والمجلات بعد ذلك ولـم تضم صوتهـا الى اصـوات الشعب . أما بالنسبة لابداعها الروائي فنراه قد اتخذ أشكالا ومضامين جديدة تصب جميعها في اتجـاه الرومانسـية .

أن ميول جورج صـاند الديموقراطية ونضالها من أجل تحرير الفرد ودفاعهـا عـن المضطهدين جعل من اسـم الكاتبة مشـهورا في الاوسـاط الادبيـة التقدمية في أوروبا وبضمنها روسـيا القيصرية آنذاك . فقـد تعاطف معها وكتب عن رواياتها الادباء الروس التقدميون في الاربعينات والخمسينات من القرن التاسع عشر ومنهم بيلينسكي ، تشيرنشيفسكي ، سـالتكوف ـ شـيدرن ، دون ان يتهادنوا معها في انتقادهم الجوانب المثالية في ابداعها .

ترجمة وتلخيص : صفاء محمود علوان

ملاحظات في الثقافة العربية المعاصرة

المتتبع للحياة الثقافية العربية ـ من خلال الصحافة الدورية ـ اليومية والاسبوعية والشهرية ، لايشك في أن هناك خللا .. لا يستطيع أحد ان ينكر انه جزء من خلل في الحياة العامة ـ والسياسية منها بشكل خاص . ونقدم هنا جملة من الظواهر المدانة التي تقوم شواهد على بعض مواطن الخلل ـ لا كله آملين ان نقدم مقترحاتنا بشأنها بعد ان نستكمل القسم الآخر منها ، في تقارير راصدة قادمة :

✻ خلل في الحوار حول الرواية

يدور هذه الايام في الصحافة الدورية العربية ، حديث متكاثر حول الرواية العربية : طبيعتها .. مكانتها .. اتجاهاتها .. قيمتها في الادب العربي الحديث ، ازاء الشعر خاصة ... ال خ

ورغم ان الحديث عن الرواية في الادب العربي ، طبيعي جدا ، بأعتبارها جنسا ادبيا جديدا ، وحديثا زمنيا ، الا أن الحديث غالبا ما ينحرف عن مساراته الصحيحة . فبعض الناشرين من الادباء مثلا ، عندما يقيمون الرواية لا يذكرون سوى بضعة روايات صدرت عن دورهم . وكأن المقصود بالكلام ، ليس الظاهرة الروائية، بقدر ما ينصرف الى المسالة الدعائية ـ التجارية .

وهذه احدى ظواهر الخلل في هذا الحوار .

وخلل ثان نلمسه في الحوار هذا ، هو أنه يكاد يقتصر على بضعة أسماء غدت معروفة ومشهورة ومكرورة ـ حد الملل . ومقومة تقييما عرفيا ـ شأنها أكثر منه تقييما نقديا حقيقيا .

لسنا طبعا ضد الاسماء المشهورة ـ ولكننا ضد الانسياق وراء الشائع ـ وتحصين فن بجدار من الاسماء المحدودة ، مما يصعب معه استضافة اسماء جديدة رافدة لهذا الفن بهذا المستوى او ذاك ...

✻ هل هناك ادب حرب في الادب العربي الحديث ؟

ان الاجابة على هذا السؤال : صعبة ومعقدة . بعضهم يقول : نعم . ويستشهد ببضعة أشعار وروايات وقصص قصير . وبعضهم يقول : لا . فكثير من كتابنا يكتبون بلغة ما قبل الحرب ـ وهم داخل الحرب ـ كما في لبنان مثلا . او كأن لا حرب هناك . ولم تقم حرب مع الكيان الصهيوني او الاستعمار .. انهم يكتبون « على اساس علاقات وممارسات ما قبل الحرب . انهم يدخلون ويخرجون بعدما يغلقون « ابوابهم » كما كانوا يدخلون ويخرجون»(١) ايام لا حرب .

كيف يحصل هذا ؟ وهل يمكن ان يحصل ؟ ولماذا ؟

هل يمكن ان يكون الكاتب لا مباليا الى هذا الحد ؟!

في لبنان والحرب مشتعلة منذ ثلاث سنوات .. يلمس المرء حالة تكاد تكون شاذة ! ففي الوقت الذي لا نجد فيه الا قلة من الكتاب ، وجدت الحرب لها أصداء في كتاباتهم وممارساتهم . نجد أغلبية ساحقة في وضع اللامبالي . وكأنها لا تعيش في أرض المعركة الساخنة ؟

نجد هذه الاكثرية تبعث بقصائدها الى البحر لتستحم في الماء والطين الرهو .. أو تفتش عن الشعر في شعر غير موزون في التراث العربي . أي النثر الفني كما هو لدى التوحيدي والنفري وابن عربي وغيرهم . وكأن هذه هي مشكلة الوطن اليوم! في الوقت الذي غدت بديهة من البديهات .

كيف يمكن ان يتحول الكاتب الى لا مبال أمام الموت والمآسي ؟ ذاك هو السؤال الصعب والمعقد الذي يحتاج الى جواب .

ان كثرة كاثرة من مبدعينا ، في لبنان خاصة وللسبب نفسه ـ يعيشون وسط المأساة ، وكأن المأساة لا تعنيهم . يستظلون بالموت ، وكأن الموت بعيد عنهم . يجوسون خلال المآسي والجثث . وكأنهم لا يرونها . ينامون رغدا وكأن العدو الصهيوني ليس على الابواب !

انهم يسرحون شعرهم وسط المأساة ـ مثل الزا في ليل باريس تحت الاحتلال النازي !

✻ شعراء محدثون خارج الحداثة !

لا يشك احد في ان الرواد من أدبائنا منذ الاربعينات والخمسينات والستينات ايضا ، أعطوا نتاجا يتسم بقيم ومفاهيم جديدة ، متمردة على الانساق النمطية التقليدية التي غدت جزءا من التراث الساكن الذي ينبغي الخروج عليه ، أو رفضه ـ أو تطويره ـ من أجل دفع عجلة تطور الادب الى أمام ، وحتى لا تظل العملية الابداعية أسيرة الاطر والمفاهيم الشكلية والسلفية الجامدة . وقد جاء هذا الاحداث الفني وتجسد في نماذج ابداعية وفي أطروحات نظرية لم نعد نشك في سلامتها المبدئية في اطارها التأريخي آنذاك ، رغم كل المآخذ .

يعني أنهم اعطوا مفهوما للحداثة . لا شك في أنه قد خدم قضية الادب في وقته . ولكن مشكلة بعض رواد الحداثة هذه ، والحركة الادبية الجديدة اليوم ، تتمثل في :

أولا : انهم ما يزالون يقدمون نماذج ادبية لا تمت الى الحداثة الا بمعناها ما قبل ربع قرن تقريبا . وكأن هذا الزمن لم يفعل فعله فيهم .

ثانيا : ثم أن هذه النماذج تتناقض تناقضا صارخا مع الاقوال والادعاءات النظرية التي يطلقونها في أحاديثهم والمقابلات التي تجرى معهم .

فهل يعني هذا ان الشاعر الحديث مثلا ، لم يعد قادرا على تطوير فنه بما يتناسب والقيم الفنية التي يعتنقها ؟ أم انه يدعي هذه القيم ادعاء غير المؤمن بها حقيقة بحيث يصرح بها علنا ويرفضها سرا . يبشر بها مثل نبي كاذب يفعل في الليل ما يرفضه في النهار ؟

لا شك ان مفهوم الحداثة ، مفهوم تاريخي ، قابل للتغير والتطور ، وافراغ محتوى ، واكتساب محتوى جديد حسب الظروف وتطور الاحداث والاشكال وتغير الاساليب وتنوع الادوات وهذا يعني ان كثيرا من ادبائنا « المحدثين » غير القادرين على التطور التاريخي والفني ، قد أصبحوا خارج الحداثة . ووقعوا في سلفية جديدة لابد ان يدركها الشباب من الادباء ، ليتمكنوا من كسرها وتجاوزها ، والا يقعوا في شركها البراق !

✻ النقد الصحافي وعرض الكتب بديلا عن النقد الجاد !

وثمة ظاهرة يعاني منها اليوم ، النقد العربي المعاصر ، والادب عامة ، تلك هي استفحال ظاهرة النقد الصحفي وعرض الكاتب والكتاب . الا أن الخطورة في الامر هي ان يصبح النقد وعرض الكتب ايضا له مجلاته المتخصصة والمفيدة . فهما يخدمان الكاتب والكتاب . الا ان الخطورة في الامر هي ان يصبح النقد الصحفي وعرض الكتب ، بديلا عن النقد الحقيقي الذي لا ينفصل عن عملية الابداع .

والملاحظ اليوم انه يكاد يكون كل من هب ودب وتعلم الخط ـ وفك الخط ـ كما يقولون ـ يستطيع أن يصير ناقدا .شامخا بأنفه على الكتب والكتاب بحيث أننا اليوم ، نجد الصحافة العربية تعج بأمثال هؤلاء : ينقدون ويدلون بأحكام لم ولن ينزل الله

بهـا من سـاطان ، وبحيث صح المثل الاقتصادي عن العملة الرديئة والجيدة في السـوق .

اننا اليوم في صحافتنا العربية الدورية ـ ذات الملاحق او الصفحات الثقافية ـ ان نجـد ناقدا واحدا معروفا ومشهودا له بانه اهـل لمهمته . مـن خلال دراسة او كتاب .

فمن اين ؟ وكيف ينمو هذا النبت الطفيلي في الصحافة ويجد له مكانا رحبا في ساحة الادب ؟ وهل يمكن أن يحصل هذا في عالـم آخـر ؟

يبدو لي ان الصحافة العربية ، عامل أساس في خلق ووجود هذا النقد الصحافي الطفيلي والنقاد المتطفلين على عالم الابـداع . ذلك انها تستهل الادب وتراه وكانه جزء من صحافة يومية عابـرة، أو ديكـور .. أو وسيلة لزيادة الكسب .. كما تاخـذ أسـهل الكتاب لتدفع أرخص أجر ، اذ « لعل ارخص محرر في الصحافـة اليومية والاسبوعية هو المحرر الثقافي ... »(٢)

※ شعر حر وراء القضبان !

لا شك ان هناك ضربا مـن الشـعر يسود في الشـعر العربي ، محسـوب على اللفظ وحـده . اعني ذلك الشعر الذي يؤكـد شاعره على الجانب الشكلي والتلاعب بالالفاظ ، ورسم الخرائط القصائدية التي يمكن ان تقرأ طردا وعكسا ، ومن تحت الى فوق ، وبشـكل متواز ،ومتقاطع ، ومستطيل ... الخ دون أن يخل ذلك بالقصيدة ! أو دون أن يحس القارىء انه أهـان الشعر والشاعر ! ودون أن يدعي انه فهم شيئا أو لـم يفهم .. لان « القصـيدة » أساسا ليست مما يعنيها أن تفهم .. لانها ببسـاطة لا تعني أحدا غير شاعرها ، ولا تتحدث الا عـن شاعرها ، واحيانا لا تتحدث عن احد على الاطـلاق !

هل يمكن الحديث عـن أزمـة في شعرنا الحديث ؟ هل يمكن القول انه بدأ يسير في طريق مسدود ؟ هل يمكن القول انه قد ابتدأ يبتعـد عـن الجمهـور بأسـم الجمالية والشكلية قد اغلق على نفسـه المنافذ والنوافذ ، وتعطن في قواقـع الذات رغم ما يفوح منه ، من روائح الجدة ! ويلف نفسه باكفـان الحداثـة البيضاء !

هذه الاسئلة لم تلق عبثا ، ولكن تنطلق من واقع مشهود ، وظواهر ماثلة للعيان . ذلك اننا نشـهد فعلا ضربا من الشعر يتستر بأسم الجدة والطرافـة والجمـال والاميـة المنتشـرة في الوطـن العربي .. ليؤكـد على الجانب اللفظي ، والشكلية التي تذكرنا أحيانا بالاعيب الشعر في الفترة المظلمة !

ويعاني من « أمية » « المثقف » الذي فر مـن امية النـاس البسطاء والكادحين ، لينكب في لا وعـي الواقع التاريخـي .

ثم هو شـعـر غير حر ـ رغم كل ما يتبجح به مـن حرية . لان الحريـة وعي الضرورة . ومن لا يعي ضرورات المرحلة الراهنـة يسقط حتما في شرك الحرية الوهمية ، أعني في شـرك المقـولـة الوجودية عن الحرية ، حيث ترى الحرية حسا ذاتيا ، يمكنك تشـعر بها حتى وأنت وراء القضبان !!

مولود فرعون يتحدث عن الادب الجزائري

※خصصت مجلة « الادب العالمي » الجيكوسلوفاكية اكثر من عشر صفحات في عددها الاخير لعـام ١٩٧٧ ، لتقديم الاديب الجزائري مولود فرعون مع عرض واف للادب الجزائري . ولعل المهم في مبادرة هذه المجلة ، هو انها استندت في مـادة الموضـوع الى مـا نشـره مولود فرعون حول الادب في القطر الجزائري وذلك في كتاباته باللغة الفرنسـية تحت نفس العنوان . واعتبر محرر « الادب العالمي » مـا كتبه مولود فرعون عن الادب الجزائري . «كمجموعة نادرة منالشهادات والاعترافات الصريحـة لمؤلفهـا ، خصوصا وانه (أي مولود) نفسه يحتل دون ادنى شـك مكانة بارزة في عالم الادب الجزائري » .

ثم قدمت « الادب العالمي » لقرائها مقتطفات مختارة مـن « صـور جزائريـة » لمؤلفهـا الفرنسي عمانوئيل روبليز والصادرة في باريس عام ١٩٤٨ ، لتختتم الموضـوع بنموذج اخر مـن مؤلفات مولود « ايام جميلة » .

وعلى الرغم من ان المؤلفات التي تناولتها « الادب العالمـي » الجيكوسلوفاكية قـد اقتصرت بالفعل علـى ماكتبه مولود فرعـون (وباللغة الفرنسية) ، فلا يسـعنا الا تقديـر هذه المبادرة الايجابية. واملنا في أن يتسـع المجال مستقبلا وتتاح الفرص المشابهة لفتـح النوافذ على الواقع الادبي وآفاقه في الاقطار العربية الاخرى .

※ ولد مولود فرعون عام ١٩١٣ في تيزي هيبل . انهى دراساته في تيزي آوزو ثم في بارب واخرها في الجزائر ، حيث مارس مهنـة التعليم فيها . وبايام قليلة ، قبيل اعلان استقلال القطـر الجزائري في عام ١٩٦٢ وافاه الاجل حينما امتدت اليه يد الغدر من صفوف منظمة الجيش السري الارهابية .

يتصف مولود ، شانه شـان كل مـواطـن في المنطقة القبليـة الجزائرية ، بالتصاقه الشديد بارضـه ، وبكل ما يعبر عـن هـذه الرابطـة وجودا وروحا . لذا فان كتاباته ومن هذه الزاويـة ، تثير انطباعا بالاقليمية المحليـة ، بل وبصبغـة اتنوغرافية ايضا . لكنه ينطلق من الناحية الاخرى نحو قضايا الجزائـر الرئيسـية ، فيتطرق الى المشاكل الداخلية والى علاقة الجزائر بفرنسـا ، كقوة أستعماريـة كبرى آنذاك .

ومن مؤلفات مولود فرعون ، المؤلفة بالفرنسية نذكـر : ابـن الفقير (باريس ـ ١٩٥٠) ، الارض والـدم (باريـس ـ ١٩٥٤) ، الطرق الصاعدة (باريس ـ ١٩٥٧) ، ايام في القبلي (الجزائـر ـ ١٩٥٤) ، اشـعار سيموهاند (باريس ـ ١٩٦٠) ، اليوميـات .. شهادة قيمة حـول احداث حرب الشعب الجزائري ضد المستعمرين (باريس ـ ١٩٦٢) ، ذكرى ـ وهو آخر ماكان المؤلف يعده لقرائه والذي حالتوفاتهدوناكماله . لكنه صدر مع ذلك في باريس عـام ١٩٧٢ . ويحدثنا مولود عـن الادب الجزائري في « الادب العالمي » الجيكوسلوفاكية فيقول :

قبل سنوات أثنى النقاد على الازدهار الذي حالف جانبا مـن الادب الجزائري ، ورحبوا به كما نرحب ببشائر الربيـع . واكثر من ذلك ، فقـد رحبت فرنسـا بتلك المسـاهمات باهتمام بالـغ ، كالاهتمام الذي يسبغ على حملة الرسائل الحقيقية في لحظات الشدائد. فالجزائر لاول مرة اسمعت العالم صوتها الصادق ، الصوت الذي ينطلق من القلب ليصيب القلوب . ففي الادب الفرنسي قـد احتـل مكانته بجدارة عدد من الادباء ـ المسلمين اصلا وانتماء .

فلم كل هذا الاهتمام ولماذا ذلك الازدهار المتوقع ؟ ينبع هذا الاهتمام دون شك من الحقيقة ، بأن الناس كانت مستعدة لان تسمعنا ، وانها كانت تتوقع شهادات ناصعة ومخلصة . ويفسر ازدهار الادب بحاجتنا الماسة لاعطاء شهادة كاملة وحقيقية ، احتضان الحقيقة الجزائرية حية كما هي وبكل جوانبها ، أزالة سوء الفهم وتخفيف الحمل عن كل ضمير حي بحجة عدم الاطلاع او عدم المعرفة بواقع الامور ......

.... نجد كل هذا في مؤلفات جبريل اوديسي ، البرت كاموس، ادموند برو ، يوليس روي ، روزفلدر ، كلاود دي فريمنفيل ، رينيه جين كلوت ، مارسيل موسى وعمانوئيل روبليز .

لكن هذه البيئة القريبة الينا ، والتي لا نعثر فيها على تحيز او حقد ، تبقى رغم كل شيء غريبة عنا : انها ـ لنقل ـ بيئة مجاورة لبيئتنا ، لكن حدودا مشدودة تفصلنا عن بعض .

اننا نجد فيها عطفا اتجاه السكان الاصليين بل حتى مشاعر الصداقة احيانا ، لكن السكان الاصليين غالبا ما يغفلون في تلك البيئة وان افتقدناهم في هذا الجانب او ذاك ، فليس ذلك .

الاديب المعني ، اذ لا يعتبر هذا النقص عجزا ادبيا يدعو للاسف، بل ان ذلك ببساطة من الحقائق الجزائرية المحزنة ....

... ان اهم نتاجاتنا واشهرها تحتوي جوهر شهادتنا اذ نعثر عليها في كل مكان ، صريحة ومباشرة ومثابرة ، ومعبر عنها دوما بكل اخلاص بهدف التاثير على الانسان . فكل يتحدث عما يعرفه أو شاهده او ما كان يشعربه ،ولكي يتاكد من صدق حديثه ، حمل كل كتاب جزءا الهجرة ، ثم دراما سياسية مع الحرب الاهلية ، والضغوط الادارية منه .. من ذاته .ولكن ونظرا لكون القضية هي واحدة ابدا الحالات الدرامية : صراعات اجتماعية ، تنجم عنها البطالة ت ولكنها قد عولجت من زوايا متعددة . فاننا نقف بمواجهة نفس والمواقف غير الانسانية اتجاه الانتماء القومي ، وصور عن الجهل ، والتي تكون بقساوة الصور الاخرى التي يحاول كل تفسيرها بانها مصدر كل الشرور التي نعاني منها .

فالشاهد الذي مازال يصادف البؤس اينما حل ، حتى انبرى معلنا جوع الناس : جوع المدن المخنوقة بسكانها وجوع الجبال العطشى . ذاك هو الموضوع الموجع في « البيت الكبير » (محمد ديب ـ باريس ١٩٥٢) والذي نصادفه بصيغة اقل مجاهرة في « ابن الفقير») مولود فرعون ـ باريس ١٩٥٤ (، كما في « الجبل المنسي » (مولود ماميري ـ باريس ١٩٥٢) و « نجمة » (كاتب ياسين ـ باريس ١٩٥٦) ... انه الجوع الذي يحرم من النوم ، وهو الجوع ايضا ، الذي يدعو للتامل والتفكير ذلك ما يقوله مثل شعبي . وهذا التفكير بالذات هو الذي يدفع بالانسان الفقير الى الحفاظ والتشبث بشعور الاباء الانساني ، لينقذ بذلك صحته الخلقية بحيث يستطيع القول، كما قالت احدى شخوص محمد ديب : « من الممكن ان تكون الناس على حق وهي مليئة البطون ، حينما تبغض رؤية من يجوع » .

عندما كشف الكاتب النقاب عن الجوع كشر حقيقة الآثار ، لكنه قابل للعلاج ، ويجب ان يعالج باسرع ما يمكن ، انما اراد تصوير المريض ، وليس عرض تعليمات الطبيب او اقتراح العقاقير اللازمة. لذلك تشبث بالفولكلور وبالاقليمية الضيقة . بل انه لنفس السبب، وبتميز ملموس لفكرته ، لم يعط الجانب الجمالي حقه ولم يعتن بنقاوة وتماسك الشكل ....

... اما موسي ، فقد حاول بكل دقة وعناية ان يخلق فلما عن العادات والتقاليد والمعتقدات والايمان ، والاخلاق ، كفلم كامل عن الحياة ، فلم يود الكاتب موسي عرضه في كل مؤلفاته .

واولئك الذين اختاروا دور الناقد المدافع ، لم تكفهم المتابعة الموضوعية لواقع الامور ، مهما كانت واضحة ومفصلة . فلكي يتمكنوا من التاثير والاقناع ، اضطروا للاستعانة بذكائهم ، واستعارة الادلة من قلوبهم ، وانتشال الوقع المؤثر من ثنايا احوالهم النفسية. لكن هذا الاسلوب قد حقق هدف عند اولئك ، الذين استمدوا احداث رواياتهم بالفعل من حياتهم الشخصية ، ذلك ان لم يقدموا قصص حياتهم ببساطة . ان نصيبنا واضح ومعروف ، أو على الاقل يمكن تصوره بيسر تام :

فنحن مثقفون خرجوا من عالم منزو ،وثقافتنا فرنسية . فالتناقض ـ او الدراما كما يقال عموما ـ الذي نعيشه هو امر مفهوم كليا . فنحن مرتبطون بكل وشائج وجودنا بمجتمع متشنج وجاهل وفقير ، وعلى أبواب القرن الجديد ندرك بوضوح ما ينقصنا ومن واجبنا ان نطالب به . فالمطالبات التي نعبر عنها في اعمالنا لا تعكس مفاجاة ولا يمكن ان تثير الدهشة . ان مايمكن ان يفاجئنا ويريحنا في عين الوقت هي الحقيقة القائمة ، وهو غياب الاسلوب المتحيز . وهذه هي ميزة عامة في كل الاعمال الادبية تقريبا .

وفيما عدا ذلك ، فان واقع الحال ليس متناقضا كليا ، كما يمكن ان يظن أحد ما ، فنحن في الواقع لا نحتل كرسيين بل اننا نجلس في مكاننا فحسب . ومن الضروري جدا ان نكون فعلا في هذا المكان ، لكي نزيل المخاوف ونؤمن تسديد الدين . كلنا بحاجة الى ذلك لنثبت ابسط الحقائق البشرية ، مكتوبة في كل اعمالنا : نحن بشر ، بشر عاديين ، نحتاج الصداقة والرقة والاخوة . فلو توفر لنا كل هذا ، فلن يتصور جسدنا جوعا ولا روحنا عطشا ولدق قلبنا ككل القلوب : حينها يزول عنا كل ما هو غير عادي .

هذا ما عبر عنه الكتاب الجزائريون المسلمون في مؤلفاتهم ، وقد لاقت تعاطفا واسعا في طريقها بل وفضولا اكبر للاطلاع على المزيد . كثيرون هم من يسالون لم لا نكتب بالعربية ، لكننا لم نتعلم اللغة العربية بعد ، وان لم يحجب عنا حق الكتاب بالفرنسية، فان الناس سيقفون منفعلين ازاء اعمالنا قائلين : كيف يمكن لعربي أن يكتب بالفرنسية ؟

ترجمة : عصام عبد اللطيف



رسائل ادبية

هذه رسائل ادبية وفنية ونفسية وجهها الكاتب الايطالي الراحل ، البينو لوشياني ، الى عدد من الكتاب الراحلين .

عزيزي دكنز :

قرات كتبك وكنت ما ازال صبيا ، فاحببتها لانها كانت حارة ، بارعة التصوير ، انسانية ، مفعمة باحساس الحاجة الى الاصلاح الاجتماعي . لذا ، ها انذا اضايقك .

اتذكر محبتك الاولى للفقراء . لقد شعرت بتلك المحبة وعبرت عنها تعبيرا رائعا ، لانك حين كنت طفلا عشت بين الفقراء .

لما كنت في العاشرة من عمرك،اخذت تشتغل وتعمل. كان ابوك مودعا في السجن ، من جراء دين في رقبته. ومن اجل مساعدة والدتك والاطفال الصغار الصغار اشتغلت من الصباح المبكر الى حلول الليل في معمل لصنع الصبغ الذي تلمع به الاحذية . كانت اسرتك كلها تقضي ايام الاحد في السجن ، لمرافقة والدك في محنته ، وهناك تفتحت عيناك بأتساع لتلتقط ضروب المشاهد المحزنة جميعا .

هذا هو السبب في ان رواياتك كلها مفعمة بالناس الفقراء الذين يعيشون في ظروف مرعبة من شظف العيش . هؤلاء هم المعذبون المضطهدون الذين اسبغت عليهم عطفك ومشاركتك الوجدانية . وفي قبالتهم يشخص المضطهدون الذين وصمتهم بقلم مغموس في الغضب والسخرية ، القلم الذي شفرته الكاوية تستطيع ان تقطع البرونز .

سكرووج هو واحد من شخوصك ، في (شجرة عيد الميلاد) . يأتي اثنان من السادة الاجلاء لزيارته في مكتبه ، قال احدهما : (في هذا الفصل الاحتفالي ، من المستحسن ، ياسيد سكرووج ، ان نمد ايدينا ببعض الاعانة اليسيرة الى الفقراء والمحرومين .. فماذا نعتبرك وفي اي صنف من الاصناف ؟)

اجاب سكرووج : لا تعتبرني شيئا ... ارغب في ان اترك وحيدا ، أنا لا ابتهج ولا افرح بعيد الميلاد ، كما لا استطيع ان ابعث الفرح في نفوس الناس العاطلين عن العمل . انا اعمل لمساعدة اصلاحيات الاحداث والسجناء ، ان ذلك يكلف كثيرا ، ومن هم في حالة تعسة يستطيعون ان يلوذوا بتلك الملاجىء . بعضهم لا يستطيع، وبعضهم سيموت قريبا . »

يقول سكرووج في هذا الشأن : (اذا كان لابد ان يموتوا فليموتوا ليقللوا من فائض السكان . هذه ليست مشغلتي ، يكفي الانسان ان يدرك مشاغله . فلا يتدخل في مشاغل الاخرين .) هكذا قدمت بطلك سكرووج ،

رجلا مشغولا بالمال والاعمال وحسب . ولكنه حين يتحدث الى شبح شريكه الراحل ، مارلي ، يستمع الى مرثاة حزينة ، الشبح يصرخ : (الاعمال : كانت الانسانية محط أعمالي . السعادة العامة اعمالي . الاحسان ، الرافة ، الصبر ، عمل المعروف ، جميعا هي من اعمالي . لماذ ا امشي بين الجموع الحاشدة ، من اخواني البشر ، وعيناي منكفئتان الى أسفل ، دون أن ارفعهما الى اعلى ، الى النجم المبارك الذي هدى الرجال الحكماء الى المنزل الفقير ؟ الا توجد بيوت فقيرة اخرى ، سيقودني ضوء النجم اليها ؟

ها هي مئة سنة قد مضت على الوقت الذي كتبت فيه هذه الكلمات . ستستغرب لو عرفت كيف عولج الفقر والظلم اللذان استنكرتهما كل ذلك الاستنكار .

دعني احدثك مباشرة . في قطرك وفي اقطار اوربا الصناعية ، تحسن مركز العمال كثيرا . ان قوتهم تجد نفسها في عددهم . وهم يستعملونها .

كان الاشتراكيون القدامى معتادين على سرد قصة مفادها : كان الجمل يمشي في عرض الصحراء وكان خفاه يدوسان على حبات الرمل ، مما حدا به الى القول: (ها انا احطم كل شيء كل حبة رمل ، كل الرجال .) في نشوة من النصر عارمة .

سمحت حبات الرمل بتحطيم انفسها ، ولكن ريح الصحراء ، الريح المرعبة ، ما لبثت أن ثارت مولولة صارخة (هيا ، يا حبات الرمل ، تعالي ، تجمعوا ، تناصروا ، تعاضدوا ، لنكون جميعا متحدين . سنعاقب ذلك الوحش وندفنه في كومة كبيرة من الرمل !) ان العمال الذين كانوا ذات يوم ، متفرقين متشتتين ، كأنهم حبات الرمل ، قد انتظموا وتوحدوا ، في نقابات ، تستطيع ، ولا شك ، ان تدعي بحق انها كانت السبب الرئيس في رفع مستوى العمال معاشيا ، وفي التقدم الحاصل في رفاهيتهم النسبية .

وفي الدول الغنية ، اليوم ، جيوب كثيرة للفقر والحرمان وعدم الاستقرار والقلق . فالكثيرون من العمال ، بعيدون عن مصادر اعمالهم بسبب البطالة ، أو هم في ريب من مستقبل اشغالهم . ثم انهم ، في اغلب الاحيان يشعرون كأنهم يعاملون معاملة وسائل الانتاج وليس كجزء رئيس من الانتاج . اما البحث الجنوني المسعور عن الثروة والغنى ، واستعمال الاشياء غير الضرورية ، بطريقة مخبولة ، فهي تستهلك الضروريات نفسها : كالهواء النقي والماء الصافي ، والهدوء والسلام والراحة . ثمة مخاوف كثيرة ومزعجات عديدة .

فبالقياس الى عامة الناس ، فان الجمل في الصحراء الذي يجب ان يواجه ويدفن لا يمثل مجرد الرأسمالية ، بل أن (النظام) باسره يجب ان يقلب رأسا على عقب عن طريق الثورة . في حين ان الاخرين من الناس يعتقدون ان العملية الانقلابية بدأت توا . ان المجتمع الاستهلاكي الغني ، الذي يستخدم مصادر الثروة في العالم ، لابد له من تقليص صناعته واستهلاكه ، ليعود مرة اخرى الى فترة الركود .

وبين هذه المزعجات والتوترات والمشكلات ، تبقى مبادئك ، عزيزي دكنز ، قابلة للتطبيق ، فيما لو توسعت واقتبست ، تلك المبادىء التي قدمتها بحرارة ، مع شيء يسير من العاطفية المهتاجة ، والتي تدعو الى : محبة الفقراء ، لا لافراد قلائل معينين ، بل لكل الشعوب، التي تبدت بصورة فردية او اجتماعية ، فعليها اذن ان تتوحد وتتضامن وتتماسك . اما المسيحيون الذين يتخذون مثال المسيح ، فينبغي لهم بدون تردد ، وبكل اخلاص ومحبة ان يحتضنوا تلك الشعوب .

التضامن :

نحن في زورق واحد مليء بالناس من مختلف الاجناس ، اجتمعوا معا في بحر عاصف . اذا كان لنا ان نتجنب الصدمات الجادة ، فهذه هي القاعدة : الكل من اجل واحد وكل واحد من اجل الجميع . اضغطوا على ما يجمعكم وانسوا ما يفرقكم .

عزيزي مارك توين :

حينما كنت صبيا كنت واحدا من كتابي المحبوبين. مازلت اتذكر مغامرات (توم سوير) التي كانت مغامراتك عندما كنت في صباك . لقد اعدت سرد بعض قصصك مئة مرة . ولاسيما تلك القصص التي تتحدث عن قيمة الكتب . سألتك بنت صغيرة عن ذلك الامر فاجبتها ان للكتب قيمة لا تقدر بثمن . ومع ذلك فاسعار الكتب مختلفة ، وفوائدها المنزلية ، تبعا لحجمها وسمكها وتغليفها وتجليدها ، مختلفة كذلك .

ولما قلت لطلابي : انني ساروي لكم قصة اخرى من قصص مارك توين ، اخذتهم سورة من الفرح شديدة. ولكنني اخشى في ابرشيتي ان يتعرض الناس الى هزة عنيفة لان المطران يستشهد بمارك توين . عليّ ان اوضح المطارنة يختلفون كما تختلف الكتب . بعضهم كالنسور التي تحلق عاليا فوقنا ، حاملة رسائل مهمة. وبعضهم كالبلابل التي تسبح بحمد الله بطريقة مدهشة، وبعضهم ليسوا سوى طيور جد صغيرة فقيرة ، وهي تزقزق في أسفل اغصان الشجرة الكهنوتية محاولة ان تفسر وتعبر عن فكرة غريبة في موضوع عظيم .

عزيزي توين : انا واحد من النوع الاخير ، لذلك فساكون مسرورا ببساطة ، حينما اتذكر ما قلته ذات يوم : (الانسان اكثر تعقيدا مما يبدو . ان كل شخص بالغ ليس رجلا واحداً بل ثلاثة رجال متميزين .) وقد سئلت (كيف يكون الامر كذلك ؟) فاجبت : (خذ بنظر الاعتبار اي رجل يدعى جون . ففي شخصيته نجد جون

الاول اي الرجل الذي يتصوره هو بالذات ثم نجد جون الثاني اي الرجل الذي يتصوره الناس الاخرون ، ثم جون الثالث الرجل كما هو .) .

أن فيما قلته الشيء الكثير من الصدق . لنأخذ مثلا جون الاول . أن اخذنا صورة جماعية ، أبدو فيها أنا ، فما هو الوجه اللطيف الذي اتطلع اليه أول مرة ؟ اكره أن اقول ذلك ، ولكنه وجهي أنا . ولاننا نحب انفسنا حباً جماً نفضل انفسنا على الاخرين . ولما كنا نحب انفسنا الى هذا الحد ، فاننا نركز على النقاط الجيدة عندنا ونقلل من شأن النقاط الرديئة ، وهكذا تختل موازين القيم ، بالقياس الينا .

في هذا ما فيه من الكفاية عن جون الاول . لننظر الى جون الثاني . اتصور ، ياعزيزي توين ، ثمة امران هنا ! جون هذا يريد من الناس ان يعجبوا به ، وربما ينزعج لان الناس يتجاهلونه او يقللون من شأنه . لا بأس في ذلك . لكننا ينبغي الا نغالي في كلا الحالتين . قال السيد الناصري : الويل لكم ان جلستم في احسن المقاعد في الكنيس او دفعتم الناس كي ينحنوا لكم في الاسواق الكبيرة ، او ان تفعلوا كل شيء في مستطاعكم من اجل ان تكونوا في مرأى من الناس وموضع اهتمامهم .) اما اليوم فانه سيقول : (ان انتم نلتم النجاح والجاه ، بتدافعكم مع الاخرين ، لتخرجوهم عن طريقكم ، اما بان تضعوا انفسكم في موضع رعاية الاخرين ، أو في مساعيكم الدائبة على ان تجدوا اسماءكم منشورة في الصحف .) (فالويل لكم) .

في بعض الاحيان ان كلمة (الويل) تلك لا تعني العذاب الالهي ، بل مجرد كلمة ازدراء . الانسان قد يشبه حمارا ارتدى جلد اسد ، حتى صرخ الجميع (انظروا ، احذروا الاسد !) ففر الرجال والوحوش امام (الاسد) هاربين مولولين . الا ان الريح هبت ، فانتزعت جلد الاسد من ظهر الحمار ، فاذا بالجميع يرون امامهم الحمار بالذات . فهجم الناس عليه غاضبين ، واجبروه على حمل اثقال باهظة .

افترضوا ان نقيض ذلك حادث افترضوا ان الناس ينظرون اليكم نظرة سوء ، فما انتم فاعلون ؟ للناصري بعض ما يقوله بهذا الشأن :(جاء يحيى المعمدان، وكان زاهدا في الطعام والشراب . قالوا : فيه مس من الشيطان .وجاء ابن الانسان ، فأكل وشرب ، كما يفعل سائر البشر ، قالوا : انه سكير ، شره وصديق لعامة الناس وللخطاة .) فاذا كان ذلك الانسان لم يحظ برضا الناس جميعا ، اكفونا من الاهتمام الشديد ، اذا لم نكن نحن ايضا نحظى بذلك الرضا .

عزيزي كرستوفر مارلو :

لما كنت صبيا قرات مسرحيتك (التأريخ المأساوي للدكتور فاوستوس) . ان المسرحية حقا ماساوية كالحة، مظلمة . كما يتجلى ذلك كله في شروط العقد المبرم بين فاوست والشيطان ، ومن تلك الشروط : يتخلى فاوست عن روحه للشيطان لقاء اربع وعشرين سنة من الحياة. وفي نهاية تلك المدة سيكون الشيطان ممنوحا السلطات اللازمة لكي يتسلم فاوست ، بجسده وروحه ، بلحمه ودمه وبكل ما يملك ...

قلت لنفسي بعد انهاء المسرحية : (كان مارلو شاعرا معجبا ، يعرف كيف يعرض كل ما هو مرعب ومخيف، ولكن الم يكن الشيطان احمق والطبيب مجنونا لابرام مثل ذلك العقد ؟) .

واليوم استطع ان اجيب : (بلى ، كان الطبيب مجنونا والشيطان احمق . ولكن لحسن الحظ ، العقد لم يوجد قط . غير ان بعضهم قاطعني في هذه النقطة قائلا : (من حسن الحظ ان الشيطان لا وجود له . لا افترض ان النكران الحديث لوجود الشيطان ذو اهمية خاصة لك . لقد كنت تميل انت الى نكران وجوده . ان كنت قد تفهمتك جيداً ، طوال الاربعمئة سنة المنصرمة . انا آسف جدا على ذلك .

ان تشارل بودلير كان مثلك شاعرا ، كما كان مثلك بعيدا عن التقوى والايمان . ومع ذلك ارى ان اكثر مكائد الشيطان نجاحا هي في جعل الناس يعتقدون بعدم وجوده .) ان الشيطان هو من الشخصيات الرئيسة في التاريخ ومع ذلك فهو يحاول ان يمر بهذا العالم دون ان يكون معروفا ، وان يحمل الناس على عدم الاعتقاد بوجوده ، حتى يستطيع ان يستمر في عصيانه وتمرده وثورته . وقد نجح في ذلك بعض الشيء .. إن مسألة وجود الشيطان او عدم وجوده تظل المسألة الرئيسة : ففي العهد القديم ثمة شيء مثير للاستغراب ، فبينما في اديان الشرق القديمة تطورت اساطير الشيطان بحيث احتلت زاوية كبيرة منها ، اذا بالشيطان لا يجد له محلا يذكر في العهد القديم . لعل كاتب ذلك العهد كان يخشى من تشويه التوحيد ، او ايذاء الثقافة الرسمية أو تزييف مشكلات الشر . ان فكرة الشيطان باعتباره روحا خبيثا ، نصابا ، محتالا ، قد وضعها الفنانون نصب اعينهم . ومع ذلك ، فانت يا مارلو لم تحب هذه الفكرة ولذلك دفعت بفاوست الى براثن ميفيستوفيليس في آخر الامر ، على الضد من شيطان غوته ، الذي يقع هو نفسه في شرك الخديعة ـ بعد ان جاهد وعمل كل ما يستطيع عمله من اجل تطمين رغباته وآماله في الشباب والعمر المديد . وهنا يشتد غضب الشيطان ، فيأخذ بتلابيب فاوست ، حتى يكاد يجهز عليه ، لولا تدخل الحشود الهائلة من الملائكة التي تهبط من السماء الى الارض ، لتنقذ فاوست من عاقبة السوء . عند ذاك يسقط في يد الشيطان فيصرخ : (الروح التي وعدت

بها .. سرقت مني بالنصب والاحتيال .) ومهما يكن موقف ميفيستوفيلس من الحقيقة والزيف ، فان الامر الوحيد الصحيح هو ان الشيطان يظل هو هو ذلك المحتال الخبيث .. ومع ان هناك قصصا كثيرة عن الشيطان ، واتباعه من المردة والفيلان ، في الصحارى والفيافي والبوادي ، فان هذه القصص ، على التحقيق ليست قصصا حقيقية . ذلك ان المقصود منها هو استخلاص العبر والدروس الاخلاقية . ومع ذلك ، كانت أمثال تلك الكتب مقروءة ، الى حد الاعتقاد بانها كتب تأريخية لا غبار عليها بحيث ، استطاعت ان تؤثر ابلغ التأثير في سواد الناس البسطاء الذين كانوا مستعدين للايمان باي شيء مهما يكن خارقا ..

كيف يمكن ان نفسر كل هذه الامور ؟ اننا لا نستطيع ان نجيب عن هذا السؤال بالافتراض الخاطيء الذي مفاده ، ان الخبث يفعل فعله في النفوس البسيطة، السهلة الاقتناع ، ومن ثم تقع تلك النفوس اسيرة للاوهام والخرافات والاساطير . في رأيي ، ان الجواب المقنع يتوزع على الوجه الآتي : تقبل الكتاب وتعلقهم بكثير من (الوقائع) المزعومة دون تدقيقها ، كما كان يتوجب ذلك عليهم ، وسهولة تصديق الناس لما يلتنونه، فيمزجون الحقائق بالخيال ، بحيث يعود الفصل بينهما متعذرا ، لاسباب سايكولوجية مرضية ، بحيث يرى الناس الاحداث بمنظار خرافي سطحي ، بدلا من ان يروها ، على حقيقتها ، بنظرة علمية موضوعية .

عزيزي بينوتشيو :

كنت في السابعة من سني حين قرات مغامراتك اول مرة . ربما لا تتصور كم كنت مسرورا بتلك المغامرات، وكم مرة اعدت قراءتها . لقد تعرفت فيك على شيء من نفسي ، وفي بيئتك رايت بيئتي .

لقد كنت معتادا ان تذهب الى الساحة الرئيسة في المدينة لترصد قدوم العربات وهذا ما كنت افعله انا ايضا . كنت تتسلل بين الناس ، وتقطب وجهك ، وتضع راسك تحت الغطاء قبل ان تتناول جرعة من دواء مقيت ، كما كنت افعل .

كنت انا ايضا اتورط في شتى صنوف العراك ، في طريقي من المدرسة واليها ، باستخدام كرات الثلج في الشتاء وجمع الكف في كل فصل آخر . كنت اتحمل الكثير من الضربات واكيل امثالها للاخرين ، دون صراخ وبكاء ، وانا في طريقي الى البيت . لاني لو شكوت حالي، لاتم اهلي ما بدا به الاخرون ، وهذا امر اكيد لم يكن الشك ليتطرق اليه .

والان ها انت تعود ، لم تعد تتكلم من صفحات كتاب ، بل من شاشة التلفزيون ، ومع ذلك ، انت، لم تتغير ما زلت صبيا كما كنت سابقا . بينما كبرت ، حتى لاجد نفسي على الجانب الثاني من السياج ، على ما يقال . ومن ثم ، لم اعد استطيع ان اتعرف فيك على نفسي لكني استطيع ذلك بالقياس الى مشاوريك من امثال قائد الجوقة غبيتو ، والطائر الاسود والببغاء . ساقدم لك بعض النصائح لمستقبلك صبيا كنت أم شابا . لا تضربني بمطرقتك ، لاني لست مستعدا لانتهي النهاية التي حلت بالمسكين (كركت) الثرثار .

ألم تلاحظ انني لم اذكر الجنية بين مشاوريك . حين تعقبك القتلة ، طرقت على باب بيتها طرقا شديدا، نظرت اليك من الشباك ، وقد أمتقع لونها كالشمع ، ورفضت ان تفتح الباب خوفا عليك من انشوطة المشنقة .

لا يجب ان يعامل المرء صبيا ما على هذه الشاكلة، ولا سيما حين يدخل فترة العمر (الصعبة) بين الثالثة عشرة والسادسة عشرة . انتظر قليلا : انها ستكون صعبة عليك وعلى مدرسيك ، فانت لم تعد طفلا ، ومن هنا ، فستكره معاشرة الاطفال وكتبهم والعابهم . انك لم تبلغ مبلغ الرجولة بعد ، لذلك فستشعر بسوء الفهم وعدم التفهم من قبل البالغين الى حد الرفض . ستنمو بسرعة جثمانياً وهذا امر متعب وستشعر فجأة بطول ساقيك وذراعيك ، وبصوتك المتغير على نحو غريب ، غير متوقع . ستشعر بحافز قوي لتوكيد نفسك وتثبيتها. ستكون معارضا لبيئتك من جهة ، في البيت والمدرسة ، ومن جهة اخرى ستندفع للانخراط بعصابة من العصابات. ستطالب بالاستقلال عن عائلتك ، وستتطلع الى اترابك، مغتبطا بقبولهم ، معتمدا عليهم . ستصبح استبطانيا ، اي انك ستفحص ذاتك ومشاعرك واحاسيسك من الداخل لاكتشاف اشياء جديدة ، ستشهد الكآبة منبثقة من دخيلة نفسك كما ستجد في نفسك حاجة لاحلام اليقظة والعاطفة والانفعال . ان الشباب بين السابعة عشرة والعشرين ، لابد ان يصدموا بحجر عثرة، وهم ، في طريقهم الى التحرر والاستقلال . انهم سيواجهون معضلة الايمان والتفكير الحر ، في المدارس والمزارع والمعامل وفي كل مرفق من مرافق الحياة . الشكوك كثيرة ولا شك .

يقول باسكال : (نحن لا نعرف كل شيء عن كل شيء) انا اعرف اشياء كثيرة عن نفسي ولكني لا اعرف كل شيء . فانا لا اعرف بالضبط ماهي حياتي ، ذكائي ، حالة صحتي . فكيف يمكن ان يتوقع مني ان اعرف كل شيء عن هذا الكون العظيم ، عن العلة الاولى ، الكائن الاسمى ؟

عزيزي بينوتشيو : هناك جملتان مشهورتان عن الشباب ، أزجيهما لك . يقول لاكوردير : (لتكن لديك فكرة رئيسة تفعل فعلها بالقياس اليك .) ويقول كليمنصو (انه (يقصد احدهم) مستلب الافكار عديمها ، لكنه يدافع عنها بحرارة) وهذه نصيحة لا ازكيها لك ابدا .

التوقيع : البينو لوشياني
رئيس اساقفة البندقية ـ
ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروت